

Université de Montréal

**LE GRAFFITI À MONTRÉAL : PRATIQUE MACHISTE ET STRATÉGIES
FÉMININES**

par
Katrine Couvrette

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire de maîtrise présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en histoire de l'art

Octobre 2012

© Katrine Couvrette, 2012

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Le graffiti à Montréal : pratique machiste et stratégies féminines

présenté par :

Katrine Couvrette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet
Président-rapporteur

Johanne Lamoureux
Directrice de recherche

Nicole Dubreuil
Membre du jury

Résumé

Le graffiti est depuis longtemps associé au vandalisme dans les métropoles où il prolifère. Il s'intègre au paysage urbain à un point tel que, même s'il procède d'une logique de visibilité et de promotion, nous parvenons à ne plus le remarquer. Pourtant, sa présence suscite toujours la colère des citoyens propriétaires de murs vandalisés et des autorités municipales qui, chaque année, dépensent de grosses sommes d'argent pour l'effacer. Malgré les restrictions et les amendes, le graffiti est néanmoins devenu un véritable phénomène d'art urbain : des artistes graffiteurs ont atteint la notoriété en dehors de leur sous-culture et ont pu exposer légalement leur travail, du fait d'un intérêt croissant du milieu officiel de l'art. Celui-ci contribue à faire grandir l'engouement et l'enthousiasme pour une pratique d'art urbaine.

Le graffiti illustre l'expression d'une identité qui s'approprie et subvertit les surfaces urbaines de la ville, au moyen d'un nom propre fictif qui n'a aucune légitimation juridique et légale. De plus, l'application et la diffusion de la signature graffiti communiquent des valeurs qui guident et définissent toute la sous-culture du graffiti. Ces valeurs sont culturellement considérées comme masculines : le risque, le défi et la dissidence. La figure de l'artiste graffiteur apparaît ainsi comme une figure marginale et rebelle. Un tel portrait laisse alors entrevoir une culture fortement machiste, d'autant plus que les garçons qui exercent le graffiti sont beaucoup plus nombreux.

Or, si les femmes artistes de la communauté graffiti représentent une minorité, c'est notamment parce que leur attrait pour une pratique illicite, nocturne et dangereuse est moindre. À partir d'une approche qui touche aux *gender studies* et à certains concepts traditionnels de l'histoire de l'art, nous cherchons à expliquer l'intérêt généralement plus faible des femmes pour le graffiti. Nous désirons également démontrer comment l'exercice des artistes féminines du graffiti se distingue de celui de leurs homologues masculins. De quelle manière se détermine leur expérience? Leur iconographie sert-elle à les définir? Quelles sont leurs opinions et leurs perceptions sur leur propre culture? Finalement,

comment caractérisent-elles leur statut de femme artiste au sein d'une communauté "machiste"?

Abstract

Graffiti has long been associated with vandalism in the city where it has proliferated. In the same logic of visibility and promotion found in all cities, it has become so integrated into the urban environment that we do not even notice it. Nevertheless, its presence constantly arouses the anger of property owners, citizens, and the municipal authorities who spend large sums of money every year in removal costs. In spite of this, graffiti has become an urban art phenomenon. Graffiti artists have attained fame outside of the subculture and are able to exhibit their work legally, in part, because of an increased interest from the art world. Art institutions and the art market have contributed to the increased craze and enthusiasm for this urban art practice.

Graffiti is the expression of an illegitimate identity that appropriates urban surfaces in the city using a fictitious name. Writing and spreading that name as much as possible are core values in the graffiti subculture. Risk taking, challenging authority, and dissidence are values generally understood as being masculine. As well, the archetypal graffiti artist is marginal and rebellious. Understood in this manner, it can be seen that this highly populated subculture is powerfully chauvinistic.

Female artists in the graffiti community are a minority, in particular because the appeal for an illicit, dangerous, night time practice is less popular. Using an approach grounded in art history and gender studies, this paper will explore why there is a generally low level of interest for women to practice graffiti. It will also be demonstrated that in practice female graffiti artists distinguish themselves from their male counterparts. How do they qualify their experiences? What kind of iconography do they choose to define themselves? What are their opinions of, and how do they perceive, their own subculture? Finally, how they do characterize their artistic feminine status within a male chauvinist community?

Table des matières

Page titre	i
Identification du jury	ii
Résumé	iii
Abstract	v
Table des matières	vi
Liste des noms propres	viii
Liste des illustrations	ix
Glossaire	xi
Remerciements	xiii
 Introduction	 1
 Chapitre 1 <i>Une courte histoire du graffiti</i>	 12
1.1 Le graffiti comme pratique urbaine	12
1.1.1 Un nouveau rapport à la réalité	12
1.1.2 Le graffiti comme pratique d'intervention	14
1.1.3 Le graffiti et le <i>site-specific</i>	16
1.1.4 Un discours matériel de l'espace	21
1.2 Le graffiti à Montréal	24
1.2.1 Le développement d'une sous-culture à Montréal	24
1.2.2 Le graffiti et la propriété	28
1.2.3 La signification culturelle du graffiti et son exposition	31
 Chapitre 2 <i>Le graffiti comme signature</i>	 37
2.1 Le nom propre et la signature graffitique	37
2.1.1 Un vocabulaire propre à une sous-culture	37
2.1.2 La promotion du nom de plume par la signature graffitique	40
2.1.3 Les particularités de la signature graffitique	41
2.1.4 L'opacité de la signature graffitique	45
2.2 La signature graffitique et la construction d'une figure d'artiste machiste.	48
2.2.1 La construction d'une image masculine de l'artiste graffiteur	49
2.2.2 L'artiste bohème et l'artiste graffiteur	53

Chapitre 3 <i>L'art des artistes féminines du graffiti à Montréal</i>	60
3.1 La construction sociale et culturelle de l'identité de l'artiste féminine du graffiti	60
3.1.1 La structuration culturelle de l'identité féminine	60
3.1.2 La structuration culturelle de l'identité dans la sous-culture du graffiti	63
3.2 La pratique du graffiti au féminin	71
3.2.1 Iconographie, style et lieux	71
3.2.2 La carrière de l'artiste féminine : réceptions et perceptions	79
3.3 La pratique légale du graffiti	83
3.3.1 L'institutionnalisation de l'art graffitique	84
3.3.2 Institutionnalisation de l'art graffitique : le graffiti "domestiqué"?	84
Conclusion	88
Bibliographie	95
Annexe : Les entrevues	xiv
Illustrations	xvi

Liste des noms propres

Dans le cadre de cette recherche, nous abordons et mentionnons les pseudonymes utilisés par des graffiteurs montréalais et étrangers. Ci-dessous, figure une liste de ces noms propres qui apparaissent comme des signatures sur les murs urbains :

Axe

Castro

Fiya

Futura 2000

Her

Imp

Kemo

Listen

Meor

Miss Teri

Norm

PAC

Pose

Retna

Risk

Ruby

Scan

Seen

Shalak

Sohoe

Stare

Stela

Thes

Throne

Workhorse

Liste des illustrations

Crédit photographique du corpus : Katrine Couvrette.

En l'absence d'attribution, seuls le lieu et la date sont mentionnés.

Illustration 1 : Chemin de fer du Canadien Pacifique, Montréal, 2011.

Illustration 2 : Échangeur Turcot, Montréal, 2010.

Illustration 3 : Édifice Van Horne, Montréal, 2011.

Illustration 4 : TA Wall, Montréal, 2011.

Illustration 5 : TA Factory, Montréal, 2011.

Illustration 6 : TA Factory, Montréal, 2011.

Illustration 7 : Miss Teri, 2011, Peinture aérosol, TA Factory, Montréal.

Illustration 8 : Ruelle, Boulevard Saint-Laurent, Montréal, 2010.

Illustration 9 : Stinky's, Montréal, 2011.

Illustration 10 : Axe, 2010, Peinture aérosol, Viau, Montréal.

Illustration 11 : Sohoe, 2011, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal.

Illustration 12 : Castro, 2010, Peinture aérosol, Échangeur Turcot, Montréal.

Illustration 13 : Kemo, 2010, Peinture aérosol, Van Horne, Montréal.

Illustration 14 : Imp, 2011, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal.

Illustration 15 : Stare, 2012, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal.

Illustration 16 : Meor, 2010, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal.

Illustration 17 : Listen, 2011, Peinture aérosol, Plateau Mont-Royal, Montréal.

Illustration 18 : Scan, 2011, Peinture aérosol, Plateau Mont-Royal, Montréal.

Illustration 19 : Stela, 2010, Peinture aérosol, Chemin de fer du Canadien Pacifique, Montréal.

Illustration 20 : Stela, 2010, Peinture aérosol, Chemin de fer du Canadien Pacifique, Montréal.

Illustration 21 : Her, 2011, Marqueur noir et autocollant, Métro de Montréal, Montréal.

Illustration 22 : Miss Teri, 2010, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal

Illustration 23 : Miss Teri, 2011, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal.

Illustration 24 : Miss Teri, 2011, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal.

Illustration 25 : Throne, 2011, Marqueurs et autocollant, Plateau Mont-Royal, Montréal.

Illustration 26 : Miss Teri, 2011, Peinture aérosol, TA Factory, Montréal.

Illustration 27 : Ruby, 2011, Peinture aérosol, TA Factory, Montréal.

Illustration 28 : Ruby, 2011, *Fashion Gangsta*, Peinture aérosol, TA Factory, Montréal.

Illustration 29 : Thes, 2011, Peinture aérosol, Chemin de fer du Canadien Pacifique, Montréal.

Illustration 30 : Fiya, Shalak et Aïshaa (Las Bruxas), 2010, Peinture aerosol, Festival Can You Rock, rue Cabot, Montréal.

Glossaire

Character : Personnage tiré de la culture populaire (bandes-dessinées, dessins animés, Disney, etc.) ou inventé par les graffiteurs et qui accompagne parfois leur signature.

Crew : Nom donné à un regroupement de graffiteurs. Chaque *crew* possède son propre nom et tous les adhérents s'identifient et s'approprient ce même nom.

Getting up : Le *getting up* désigne la régularité et la constance d'un graffiteur à apposer sa signature. Il s'agit de la capacité du graffiteur à rendre sa signature aussi omniprésente que possible. Plus son nom apparaît dans la ville, plus le graffiteur gagne en notoriété.

King : Titre donné au graffiteur ayant acquis le plus grand respect au sein de sa sous-culture. Le *king* est reconnu pour son *getting up*, pour l'emplacement stratégique et risqué de ses graffiti, et finalement pour le style de ses signatures. Il obtient le respect parce qu'il a fait ses preuves dans la rue.

Old school : Terme qui réfère à une plus vieille génération de graffiteurs, bien souvent une génération reconnue comme étant pionnière.

Piece : Un *piece* est la réalisation stylisée et colorée de la signature d'un graffiteur : le style, l'agencement des lettres et les combinaisons de couleurs importent dans la détermination de la qualité d'un *piece* (Castleman 1982 : 31). De grand format, le *piece* représente la dernière forme de graffiti. Il tend davantage à démontrer les qualités stylistiques de l'artiste graffiteur plutôt que sa capacité à diffuser sa signature et son nom à la grandeur de la ville.

Sticker : Terme utilisé par les graffiteurs ou les *street artists* qui utilisent les autocollants pour faire la promotion de leur signature ou de leur *character*.

Street art : Le *street art* se développe parallèlement à la culture du graffiti, mais recourt davantage à l'image qu'à la lettre. Le *street artist* crée autant avec la peinture aérosol qu'avec la peinture acrylique, le pochoir, l'autocollant, l'affiche, etc. Il utilise une variété de médiums et tend plus facilement vers une intelligibilité de son message que vers la signature graffitique.

Tag : Le tag est la signature stylisée d'un graffiteur. De petit format, il est rapidement exécuté à l'aide du marqueur ou de la peinture aérosol. Le tag représente la première forme accomplie par un graffiteur débutant, avant de passer au *throw-up* et ultérieurement au *piece*.

Throw-up : Le *throw-up* consiste en la formation rapidement exécutée de quelques lettres épaisses et de moyennes ou de grandes dimensions. Réalisées avec de la peinture aérosol, les lettres sont produites selon deux couleurs, l'une pour le remplissage et l'autre pour le contour (Castleman 1982 : 29 et 21). Le *throw-up* représente le deuxième type de graffiti avec lequel le graffiteur doit se faire un nom et gagner un respect auprès de sa communauté, comme avec le tag, avant de parvenir au *piece*.

Toy : Titre donné au jeune graffiteur débutant qui doit faire ses preuves pour obtenir une réputation.

Writer : Nom communément donné aux graffiteurs.

Remerciements

Je remercie tout d'abord Isabel Llanos et Victoria Carrasco qui ont été les premières à croire en ce projet : un grand merci à toutes les deux pour votre support, votre intérêt à me suivre un peu partout dans la ville et pour votre présence au cours de ces trois dernières années.

J'exprime ma reconnaissance à mon copain, Kris Murray, qui a été mon guide à travers les ruelles, les usines désaffectées et les chemins de fer de la ville. Un second merci pour avoir cru en mes capacités et avoir partagé avec moi une passion pour une même culture.

À mes parents, Louise Cardinal et Robert Couvrette, ainsi qu'à ma petite sœur Caroline, qui n'ont jamais hésité une seule fois à me démontrer leur appui et leur soutien au cours de mon long cheminement scolaire.

Un grand merci à ma directrice de recherche, Johanne Lamoureux, pour sa confiance en ce projet de recherche, pour sa patience à me lire et relire, et pour ses précieux conseils.

Pour sa curiosité, son intérêt et son aide grandement appréciée à l'égard de mon travail, je remercie Raphaëlle Proulx que j'ai eu le plaisir de rencontrer à *Underpressure*.

Finalement, à ces artistes féminines de la sous-culture du graffiti de Montréal, qui ont pris part à cette recherche et qui ont bien voulu m'accorder de leur temps à me transmettre leurs expériences uniques. Elles ont ainsi fortement contribué à enrichir ce projet. Un énorme merci à Miss Teri, Throne, Fiya, Shalak, Ruby, Her, Thes et Stela.

Introduction

L'histoire du graffiti se présente comme le récit des aventures illicites de jeunes garçons qui multiplient une signature souvent indéchiffrable apposée sur des sites et des supports périlleux à travers la ville. Cette pratique cristallise des valeurs qui servent culturellement à définir le statut de la masculinité : la rébellion, le défi, le risque, etc. Cette vision stéréotypée du graffiti construit donc la signature graffiti comme témoignage d'une identité masculine vigoureuse, héroïque et comme empreinte énergétique d'un marquage territorial machiste. Cette attitude a contribué à rendre invisible l'apport des femmes à la pratique du graffiti. Par conséquent, le graffiti maintient, véhicule et renforce des distinctions fondées sur le genre (*gender*) et, quoiqu'on en dise, des valeurs traditionnellement masculines de l'histoire de l'art.

Il nous apparaît important de commencer par un survol des écrits et des auteurs qui ont contribué à mieux faire comprendre une culture marginale. Depuis son apparition, le graffiti a retenu l'attention des médias, des cinéastes, des photographes et des chercheurs. Rappelons tout d'abord l'étude réalisée par Craig Castleman, *Getting Up : Subway Graffiti in New York* (1982), ouvrage qui retraçait les principes et les usages régulant ce phénomène alors tout récent. Mentionnons également le célèbre travail de Martha Cooper et de Henry Chalfant dans *Subway Art* (1984) qui visait à documenter photographiquement l'art et l'expérience du graffiti sur les trains à New York. Ces projets pionniers représentent les premières approches du graffiti.

À Montréal, les premières analyses du graffiti émergent dans la seconde moitié des années 1990. Des études anthropologiques recensent ce phénomène et s'interrogent avant tout sur la question du *lieu* où des signes sociaux et identitaires se propagent dans l'espace urbain. Denise Bilodeau qualifie de « lieu[x] anthropologique[s] » (Bilodeau 1996 : 35) ces cadres de marquage et de passage; elle réfléchit sur les conditions culturelles qui font en sorte que le graffiti se retrouve plus concentré dans certains quartiers de la ville et moins répandu ailleurs. Dans *Les murs de la ville: Les graffitis de Montréal* (1996), Bilodeau effectue ainsi

un découpage de la ville de Montréal pour mieux analyser les particularités des sites où les graffitis affluent. Elle comprend les signatures graffitiques comme des traces évidentes d'une identité liée à la signification culturelle et géographique des lieux où elles surgissent et prolifèrent. Cette dernière constatation inscrit sa thèse doctorale en parfaite relation avec l'explosion d'un mouvement culturel à Montréal. Toutefois, concentrée sur le découpage géographique, l'analyse de Bilodeau n'aborde que très peu l'organisation d'une sous-culture. Autrement dit, les facteurs sociaux et géographiques qu'elle discute voilent les principes propres à une culture spécifique à laquelle les artistes graffiteurs¹ adhèrent. Louise Gauthier s'attarde davantage sur ce point dans sa thèse doctorale intitulée *The History and Transformation of Street Graffiti in Montréal in the 1990s*. Celle-ci observe la transition des messages politiques, sociaux ou personnels durant les années 1970 et 1980 vers la signature graffitique, moins référentielle et plus opaque, telle que nous la connaissons aujourd'hui à Montréal.

D'autres chercheurs se penchent sur la tendance du graffiteur à travailler à la fois dans des lieux d'exposition reconnus par une culture dominante (galeries, musées, etc.) et dans des lieux défendus d'accès (chemins de fer, bâtiments abandonnés, etc.) par les autorités municipales : cette façon de combiner une pratique légale et une autre illégale suscite la curiosité envers une culture marginale. Or, ce qui domine la scène des études culturelles, anthropologiques et sociologiques est l'usage de l'espace urbain réapproprié par l'artiste graffiteur et la mise en valeur de son identité dans cet espace. Ces deux aspects deviennent essentiels pour la compréhension d'un groupe social marginalisé. Des considérations sur la jeunesse, sur la construction identitaire d'une communauté qui possède ses propres règles et sur ce qui la motive à performer illégalement dans un espace public problématique constituent les moteurs de recherche sur la question. Les problématiques relatives au *gender* sont encore très peu élaborées, mais la reconnaissance d'une identité masculine sur-affirmée élargit bientôt les perspectives de recherche.

¹ Nous choisissons de nommer les acteurs de la sous-culture d'"artistes graffiteurs" parce que leur pratique se partage de plus en plus souvent entre les milieux officiels de l'art qui lui reconnaissent des qualités stylistiques et la rue où l'exercice est considéré illicite.

Avec l'ouvrage *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York* (2002), Nancy Macdonald aborde cette dimension. Élaborant une perspective ethnographique et anthropologique, elle choisit de ne pas associer son étude du graffiti avec le travail du CCCS (*Center for Contemporary Cultural Studies in Birmingham* (1970)), lequel s'appuie sur les théories marxistes et le système des classes pour produire un éclairage social sur les diverses formes de sous-cultures. Macdonald prend soin tout d'abord d'étudier la sous-culture à partir de l'opinion des graffiteurs eux-mêmes pour ensuite mieux comprendre l'adhésion du jeune garçon au graffiti. Elle procède à quelques entrevues auprès des femmes et discute – d'un point de vue anthropologique – des enjeux relatifs à leur genre. C'est ce qui lui permet de réfléchir principalement au caractère fortement machiste de la sous-culture du graffiti.

Cet horizon de recherche ethnographique est d'ailleurs suivi par un sociologue qui, dans un mémoire laborieux, approfondit l'interrelation entre individualité marginale et création d'espaces alternatifs. Avec *The Tools of Engagement: Tactics and Strategies employed for the creation of alternative places, spaces, and modes of citizenship within the Montreal Graffiti Subculture* (2010), Kris Murray ajoute à l'étude du graffiti un regard sur la réalité de ces artistes marginaux et de leurs relations communautaires et socioculturelles avec les espaces de la ville. Il côtoie quotidiennement leur univers marginal pour comprendre les stratégies par lesquelles ils cherchent à intervenir dans et sur des bâtiments urbains, témoins d'une architecture industrielle aujourd'hui désaffectée. Ces interventions sont souvent marquées par l'adoption de positions à la fois politiques, économiques et sociales. Raphaëlle Proulx choisit également une perspective ethnographique. Dans sa thèse doctorale *Variations colorées d'une pratique mondialisée; l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo* (2010), elle porte son regard sur la manière dont la pratique du graffiti se propage et se développe au-delà de son lieu d'origine : New York. Elle examine ainsi les effets possibles de l'« américanisation » et de l'« homo-généisation » d'une culture (Proulx 2010 : 1-2).

Avec sa thèse doctorale *From Graffiti to Street Art Movement: Negotiating Art World, Urban Spaces and Visual Culture* (2008), puis dans son livre *Graffiti and Street Art* (2011),

Anna Waclawek revisite l'évolution du graffiti et du *post-graffiti*. Elle situe ces mouvements à l'intérieur d'une tradition picturale consacrée au thème de la ville. D'une manière très linéaire, elle condense dans un même ouvrage les différentes significations, les fonctions, les caractéristiques identitaires et les particularités spatiales que ces deux phénomènes embrassent dans les sphères tout autant institutionnelles qu'urbaines. Les questions relatives au *gender* ne sont encore abordées qu'en surface.

Les femmes n'apparaissent donc que très peu dans les ouvrages scientifiques et dans les documentaires réalisés sur le graffiti; quand elles se trouvent représentées, leurs propos ne concernent nullement leur position en tant que femmes dans la sous-culture en question. En 2006, avec *Graffiti Women : street art from five continents*, Nicholas Ganz tente de remédier à cette situation. Néanmoins, l'exploration de l'auteur demeure limitée à une brève nomenclature de noms propres d'artistes féminines du graffiti. En ce sens, le lecteur rencontre un travail presque uniquement photographique et une documentation sommaire sur la démarche artistique de ces femmes. En fin de compte, une approche féministe de l'activité du graffiti demeure inexistante, tant en ce qui concerne l'utilisation de l'espace urbain par les femmes que sur le statut et l'image de celles-ci au sein de la culture graffiti. Même si le graffiti devient progressivement un objet d'étude au sein d'une grande diversité de disciplines, l'analyse féministe, les *gender studies* et le questionnement sur la présence des femmes dans la sous-culture demeurent exceptionnels.

Selon une perspective rejoignant cette fois-ci les *cultural studies*, nous devons à Erin Gentry de s'être appropriée les notions de « gendered space » et de « gendered body » dans un mémoire intitulé *Girls' night out : Female graffiti artists in gendered city* (Gentry 2008 : 11 et 30). Elle s'attaque à la figure identitaire culturelle de l'artiste féminine qui se compose et se construit dans un espace dominé par les hommes. Elle note le peu de considération accordée à la question du *gender* dans l'étude du graffiti. À l'inverse de Macdonald, elle interroge la présence d'une double minorité (les femmes artistes dans une culture marginale), et non celle d'une majorité, au sein de la sous-culture graffiti. Bien qu'elle adopte la problématique du *gender* comme point de départ de son travail, Gentry

ignore les contributions de l'histoire de l'art féministe; de plus, elle ne touche ni à l'iconographie ni au rapport image-écriture qui caractérisent la pratique graffiti.

Ainsi, à l'exception de Gentry, les thèses et les travaux cités précédemment décrivent la pratique graffiti comme un exercice strictement illégal, marginal et qui fait la promotion de valeurs plus masculines que féminines. Ceci conduit à une mise à l'écart relative de la pratique expérimentée par des femmes, d'autant plus que celles-ci sont moins nombreuses à ressentir l'attrait du graffiti. C'est donc à partir de ces considérations que le présent projet cible l'étude du statut de la femme artiste dans le milieu du graffiti à Montréal. Ce projet exige de passer par une meilleure compréhension des marqueurs de la virilité, de la signature et, en amont de ces questions, de réfléchir sur l'intervention du graffiti comme problématisation de l'espace public urbain.

Avec la prolifération des études qui soulèvent ces interrogations, on en vient à se questionner sur les particularités et sur les modes de fonctionnement d'une sous-culture. Dans un premier temps, demandons-nous en quoi consiste la sous-culture du graffiti : quelles en sont les règles et les principes? Quels sont les objectifs visés par les artistes dans leurs gestes et dans leurs actes? Dans un deuxième temps, réfléchissons sur la manière dont les artistes graffiteurs se définissent eux-mêmes : quelles sont les intentions et les motifs derrière leurs actions? Que recherchent-ils exactement dans l'application d'une signature à la grandeur de la ville?

Nous constaterons alors la présence particulièrement faible des femmes qui exercent le graffiti à Montréal. Nous questionnerons ainsi les raisons de ce faible nombre. Pourquoi les femmes ressentent-elles généralement un attrait moins important pour le graffiti? Les artistes féminines du graffiti se distinguent-elles stylistiquement de leurs pairs masculins et comment? Quels sont les signes, les images et les caractères qu'elles choisissent d'exploiter pour déterminer leur propre style et leur figure d'artiste? Quelles sont les conséquences d'une contribution graffiti féminine sur l'identité et la carrière de la femme artiste? Comme nous le verrons, il existe des expositions d'artistes de la rue dans le milieu de l'art

(principalement des galeries d'art), comme au sein du milieu graffitié de Montréal : des femmes y figurent parmi quantité d'hommes. Quelles sont alors les perceptions relatives à chacun des lieux? Les espaces d'exposition des graffiteurs sont-ils dépourvus de connotations sexuelles? Nous questionnons ainsi la mise en place d'une figure d'artiste stéréotypée en regard de l'utilisation qu'elle fait de l'espace urbain et de l'espace de l'art officiel. Il s'agira donc de démontrer en quoi l'organisation de la culture graffitié montréalaise se rapproche d'une conception classique de la figure moderne de l'artiste à laquelle l'histoire de l'art n'est pas étrangère, bien que la sous-culture graffitié revendique un éloignement des critères et des valeurs traditionnellement rattachées à celle-ci.

Dans cette perspective, quel angle de recherche s'avère le plus approprié pour analyser notre problématique? Évidemment, nous ne pourrions recourir à une seule discipline puisque la pratique du graffiti touche tout autant à l'anthropologie, à la sociologie et à l'ethnographie qu'au féminisme, ce que la variété des perspectives de recherche utilisées par les auteurs énumérés précédemment a démontré. Les questions sociales, culturelles et esthétiques, les *gender studies* et l'histoire de l'art s'entrecroisent. Nous abordons ainsi une diversité de disciplines et rejoignons inévitablement les *cultural studies*. L'examen d'une sous-culture nous amène à recourir à diverses approches parce que nous cherchons à comprendre comment « les objets sont amenés à signifier et à être resignifiés » (Hebdige 2008 : 7), ce qu'explique Dick Hebdige dans *Sous-culture : Le sens du style*. De cette façon, nous sommes capables d'observer comment la sous-culture du graffiti est, sous divers aspects, le reflet d'une culture officielle : c'est parce qu'elle en reprend les valeurs et les adapte à sa propre culture. Discuter du graffiti implique nécessairement une pluridisciplinarité; chacun des angles présentés permettra d'orienter notre analyse vers de nouvelles pistes de recherche tout en la situant dans une tradition de l'histoire de l'art.

D'un point de vue sociologique, nous pouvons tout d'abord prendre en considération le travail de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien, Arts de faire* (1980). L'auteur observe les expériences que nous construisons avec les espaces urbains et interroge les principes sociaux qui conditionnent cette expérience. Le marcheur dans la ville expérimente

une série de transformations, d'interventions et procède lui-même à un enchaînement d'actes appropriatifs et d'investissement de l'espace. Le marcheur de Certeau se rapproche nécessairement du jeune graffiteur qui, selon une signature, octroie de nouvelles significations à l'espace qu'il investit. En outre, nous ne pouvons mettre de côté le travail de Nathalie Heinich avec *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique* (2005). Heinich examine la manière dont se construit la singularité artistique en régime de modernité et comment cette singularité dépasse la valeur accordée à l'œuvre d'art. Ses études en sociologie de l'art nous permettent d'aligner le graffiti avec une idéologie machiste de l'histoire de l'art, par la mise en parallèle de deux figures d'artistes marginales : la bohème du XIX^e siècle et le graffiteur d'aujourd'hui. Comment chacune construit-elle sa singularité? L'ouvrage de Jerrold Seigel, *Paris bohème; Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930* (1991), nous éclaire de surcroît sur l'existence de la bohème au XIX^e siècle et nous autorise à dresser des rapports avec la figure transgressive du graffiteur. Cette figure est masculine dans les deux cas.

La recherche sur le graffiti suppose indubitablement une prise en compte de son iconographie; nous sommes donc portées à envisager la composition de la peinture graffitique sous l'angle d'une manifestation urbaine, picturale, mais aussi écrite. Nous avons ici recours à Béatrice Fraenkel qui se sert d'une anthropologie de l'écriture dans son ouvrage *La signature, Genèse d'un signe* (1992). Fraenkel analyse l'évolution des différentes traces, marques et empreintes identitaires qui se sont développées dans la culture occidentale. Ses réflexions autour de ces signes comme indices de validation d'une individualité nous permettent de considérer également les études littéraires sur l'art de Michel Butor. Avec *Les mots dans la peinture* (1969), Butor examine les mots et les expressions écrites, à l'intérieur ou à l'extérieur d'une image, qui désignent et qualifient une œuvre d'art : le titre et la signature de l'artiste dans son tableau, par exemple. Ces essais sur les noms, les signatures et l'écriture dans la peinture nous poussent à aborder les signatures graffitiques comme des actes d'écriture stylisée en marge d'une conception traditionnelle du nom propre et de la signature conventionnelle. Ils suscitent une réflexion littéraire et sociologique sur l'importance du pseudonyme et de la signature quant à l'édification d'un statut particulier. Plus spécifiquement, ils permettent de comprendre le

fonctionnement de la signature graffitique en tant que celle-ci exalte une autorité fictive et contribuent à nous faire découvrir une certaine singularité stéréotypée de l'artiste graffiteur.

Notre analyse examine la tradition de l'histoire de l'art; nous étudions donc des mythes et des conceptions classiques de la figure artistique. Grâce à *Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting* (1982) de Carol Duncan et *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics* (1989) de Christine Battersby, nous observerons comment les concepts d'avant-garde et de génialité sont construits; nous pourrons par la suite étudier comment ils sont reproduits par la sous-culture du graffiti qui s'en sert pour qualifier ses artistes hors-normes. Avec *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1988) de Linda Nochlin, nous reformulerons en l'actualisant la question posée par l'auteure : pourquoi comptons-nous si peu d'artistes féminines du graffiti? *Vision and Difference; Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1988) et *Differencing the Canon : The Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* de Griselda Pollock permettront à leur tour de situer la pratique du graffiti à ce que l'auteure affirme être une tradition machiste de l'histoire de l'art ; de plus, nous établirons en quoi la pratique du graffiti se rapproche des conceptions viriles sur l'exercice de la peinture au XIXe siècle. Ces postulats d'inspiration féministes et qui s'ancrent dans les *gender studies* appuient l'idée d'une fabrication culturelle, sexuelle et stéréotypée de l'identité de l'artiste graffiteur, raison pour laquelle une pratique féminine est difficilement concevable dans ce contexte.

La méthodologie englobe ici deux facettes. Nous avons en premier lieu misé sur un large travail bibliographique : nous avons ainsi effectué une compilation des ressources électroniques, des sites d'institutions et d'organismes qui s'intéressent au graffiti et un recensement des ouvrages spécialisés sur la question. En second lieu, nous avons combiné à ce premier volet méthodologique un travail de terrain considérable. Il représente d'une part la constitution d'un important dossier photographique qui documente les graffitis de Montréal. Divers types de graffitis ont été répertoriés (*tag*, *throw-up* et *piece*) et associés à un artiste graffiteur lorsque la compréhension des signatures nous permettait de le faire. C'est ce qui nous a également incitées à élaborer un glossaire du vocabulaire employé par les acteurs du graffiti et que nous retrouvons dans les premières pages de ce mémoire. De

plus, un certain nombre d'images qui relèvent davantage du *street art* que du graffiti, dont les figures féminines des artistes femmes de la sous-culture, ont été ajoutées à cette banque de données photographiques. Notons que le nombre d'images sur le travail des artistes féminines du graffiti est largement moins important, du fait que celles-ci sont moins nombreuses à produire dans la rue. Malgré tout, la récurrence de certaines images nous a permis de constituer un corpus d'auteures féminines. Ce dossier photographique vient donc offrir une attention plus approfondie à l'iconographie de ces représentations pour mieux en faire ressortir les caractéristiques.

Nous ajoutons à cet angle pratique les rencontres individuelles avec les actrices de cette sous-culture. Nous avons cherché à valoriser le point de vue de ces jeunes femmes sur leur communauté artistique et sur la conception du *gender* qui s'y déploie. Sept femmes qui pratiquent le graffiti ont été interviewées pour cette recherche. Fiya et Shalak du *crew Las Bruxas* sont deux artistes issues du graffiti et qui comptent déjà plusieurs murales à leur actif au Canada comme à l'étranger. L'artiste graffitiste Her possède une expérience de la culture remontant à la fin des années 1990, ce qui fait d'elle une artiste appartenant davantage à la génération *old school* de Montréal. Miss Teri, Throne, Ruby, Thes et Stela représentent une plus jeune génération d'artistes féminines. Par elles, nous ferons ressortir les particularités de leurs expériences et de leur art : comment se caractérisent leurs démarches artistes illicites à Montréal et que signifient-elles au sein de la sous-culture du graffiti?

Enfin, une fréquentation assidue du milieu graffitique montréalais a élargi notre travail de terrain. Ceci comprend notamment la visite de diverses expositions mises en place par la sous-culture ou par l'institution d'art sur les artistes graffiteurs. Nous incluons également les événements culturels montréalais dont *Underpressure* et *Can you Rock*, deux rassemblements légaux qui se tiennent annuellement lors de la saison estivale. Néanmoins, l'expérience de terrain s'est principalement composée de bâtiments abandonnés, de chemins de fer, de ruelles, etc., dont l'accessibilité et la sûreté représentèrent deux facteurs majeurs de ces expériences qui, elles, s'apparentèrent à une forme d'exploration urbaine. Qu'il s'agisse d'une galerie d'art ou d'un endroit dit plus *underground*, ce volet pratique de

la recherche a enrichi notre dossier photographique et iconographique. Il a aussi permis de mettre en valeur la parole des artistes sur leurs propres expériences d'une culture et ensuite d'appliquer leurs propos aux recherches sur notre objet d'étude.

Avant d'aborder la pratique féminine du graffiti, les deux premiers chapitres se concentrent sur deux thématiques centrales, soit l'historicité du mouvement et son fonctionnement. Pour débiter, le premier chapitre met l'accent sur les racines artistiques du graffiti et sur son engagement dans la communauté culturelle de la ville. Divers parallèles s'établissent entre la culture du graffiti, l'art public d'intervention et la notion de *site-specificity*; à leur tour, ils font ressortir les problématiques relatives à la compréhension que nous avons de l'espace urbain et de la propriété publique et privée. Le graffiti défie et modifie les paramètres habituels de ces notions pour les adapter à ses visées. Ce parcours nous conduira à mesurer l'ambivalence d'une pratique urbaine; d'un côté, les institutions de l'art tendent à lui donner une signification culturelle même lorsqu'il est question de vandalisme et, d'un autre côté, nous nous questionnons sur la façon dont les autorités de l'art recyclent la pratique du graffiti.

L'étude de la sous-culture du graffiti nous conduit ensuite à nous pencher sur ce qui constitue la base de sa pratique, c'est-à-dire la signature graffiti. Pour comprendre le graffiti, nous devons saisir la symbolique de la signature : que représente-t-elle pour les artistes graffiteurs et comment s'organise-t-elle dans le milieu de la sous-culture graffiti? De plus, comment l'apparition d'un pseudonyme, c'est-à-dire d'une individualité, dont la signature n'est ni légalement ni juridiquement reconnue, en vient-elle à façonner la réputation et l'image d'un artiste? Comment ce nom fictif, sous forme de pseudonyme qui se propage dans la rue par un acte illégal, s'éloigne-t-il de la signature classique? La signature graffiti permet plus facilement la construction d'une image stéréotypée d'un artiste masculin, voire machiste, parce qu'elle se manifeste selon des valeurs que nous qualifions culturellement de masculines, comme la rébellion. Par le biais d'une analyse de la signature, le deuxième chapitre met donc l'accent sur une pratique masculine du graffiti et précisera en quoi elle consiste. Nous verrons comment cette recherche de singularité rapproche le graffiteur de la tradition de la bohème artistique.

Le chapitre trois démontre comment l'artiste féminine du graffiti expérimente des enjeux différents de son homologue masculin. Le stéréotype de la figure d'artiste graffiteur est plus actif que jamais à travers une pratique artistique qui reprend les concepts machistes de l'avant-garde et de la génialité pour en étiqueter ses acteurs et ses valeurs. Ajoutons que le risque et l'aventure qu'inspirent le graffiti représentent deux valeurs incompatibles avec l'identité culturelle de la femme, sans oublier que la rue revêt des aspects qui dissuadent toute pratique défiante et peu prudente. Pourtant, l'artiste féminine du graffiti arrive à passer outre les obstacles culturels et à franchir l'interdit, parfois au prix de sa carrière et de sa réputation. Quelquefois, sa pratique picturale adapte une iconographie particulière qui, sans le moindre signe de féminité, démontre que l'artiste féminine du graffiti peut accomplir autant que son homologue masculin. En milieu institutionnel de l'art, cependant, la décontextualisation du travail de l'artiste graffiteur montre plutôt la mise en place de nouvelles valeurs qui sont contraires à l'esthétique et à la philosophie d'une culture de rue : la définition accordée au statut et au genre de l'artiste graffiteur se transforment. Malgré tout, la différenciation sexuelle se situe particulièrement au niveau des conceptions que chacun des artistes projette de lui-même dans ses expériences, ses représentations et dans son approche de la culture du graffiti.

Nous espérons au terme de ce parcours apporter un éclairage nouveau sur les questions de genre et une contribution féministe aux études sur le graffiti. Nous désirons donner une visibilité aux artistes femmes de la sous-culture et souhaitons que la prise en compte d'une pratique féminine du graffiti puisse élargir les connaissances et les perspectives de recherche sur le sujet. En dernier lieu, nous espérons également apporter à l'histoire de l'art de nouveaux horizons d'étude sur certaines pratiques artistiques plus marginales qui sont à peine ou pas du tout abordées par notre discipline (le graffiti, la bande-dessinée, le tatouage, le pop surréalisme, la caricature contemporaine, etc.).

Chapitre 1

Une courte histoire du graffiti

It starts by noticing it and then, before you know it, it's everywhere. You can tell who's been here, at what time².

1.1 Le graffiti comme pratique urbaine

En tant que mouvement artistique de la seconde moitié du XXe siècle, le graffiti n'est pas étranger à plusieurs pratiques d'art public et, plus particulièrement, d'art urbain. Il témoigne d'un rapport au réel qui se distancie du monde de l'art, afin d'investir des espaces publics. Cette intégration au contexte l'apparente volontiers aux pratiques d'intervention qui adoptent le cadre de la ville comme propos, de même qu'à la notion de *site-specificity*. Dans cette première partie, il s'agira de définir les caractéristiques propres à l'exercice du graffiti, de manière à déterminer et à comprendre comment il se distancie des autres pratiques de l'art public. Nous introduirons également un vocabulaire utilisé par les acteurs de la culture du graffiti; plusieurs définitions de notre glossaire sont présentées. Quant au terme de sous-culture, celui-ci sera davantage explicité et mis en contexte dans le deuxième chapitre.

1.1.1 Un nouveau rapport à la réalité

Dans la préface du catalogue d'exposition *Né dans la rue*, Richard Goldstein inscrit le graffiti dans la lignée historique de la démarche artistique des avant-gardes ayant marqué le XXe siècle. Il désigne les artistes de la rue comme « héritiers de la contre-culture des années 1960 » (Sacramone et Delamarre 2009 : Préface de Richard Goldstein). Portant avec elles le désir de rompre avec les formes d'art classiques et la volonté de s'écarter de la sphère autonome de l'art, ces avant-gardes revalorisent un rapport à la réalité. Ce rapport se manifeste d'ailleurs fortement sous l'égide de pratiques artistiques qui défendent un art

² Entrevue avec Throne, 23 juin 2011. Voir l'annexe sur les entrevues pour de plus amples informations sur les procédures d'interview.

pour et dans la vie. C'est au cours des années 1960 et 1970 qu'émergent sur la scène culturelle une panoplie de mouvements tels que la performance, le *land art*, le *site-specific*, ou encore diverses interventions *in situ*. Dans son ouvrage *Un Art Contextuel*, Paul Ardenne décrit parfaitement ce rapport en affirmant que la réalité renvoie ici plus spécialement « à une mise à distance progressive du "monde de l'art" ». Toujours selon lui, « l'univers de la galerie, du marché, de la collection est devenu [...] trop étriqué, trop circonscrit, donc une entrave à la réalité » (Ardenne 2002 : 18-19).

La réalité ainsi définie invite l'artiste à s'inscrire dans un espace se situant en dehors du cadre de son atelier. L'artiste se saisit de la réalité tangible de cet espace public comme « matériau ». Patrice Loubier affirme dans *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances* que cet attrait de l'artiste pour la réalité correspond à « une très concrète aspiration de l'art à avoir lieu » (Loubier 2001 : 19). Il ajoute ensuite que ce rapport renouvelé entre l'art et l'espace public conduit à considérer la réalité comme « un véritable matériau – cela que l'artiste modèle, ce dont il joue et au moyen duquel il crée des signes » (Loubier 2001 : 19). L'artiste agit dans l'espace public ou, plus spécifiquement, dans l'espace urbain et, en ce qui concerne notre sujet d'analyse, se sert des ressources disponibles pour produire une œuvre en relation avec cet espace. Il suffit de penser aux projections lumineuses de Jenny Holzer qui s'apparentent, entre autres, aux panneaux publicitaires, mais communiquent souvent un message plus intime³. Dans la même foulée, pour se rapprocher de notre objet de recherche, nous pouvons tout autant évoquer l'emploi de l'espace urbain par le *street art*, mouvement artistique de la rue où la ville devient le médium de prédilection : « making the city your own by claiming the space » (Lewisohn 2008 : 65). Dans ces deux exemples, le travail de l'artiste s'associe à une réflexion sur la réalité de l'espace urbain.

De façon similaire, nous envisageons le graffiti comme une action qui façonne les circonstances d'un espace urbain auquel elle donne une voix et une seconde existence. En ce sens, nous pouvons lier ce phénomène aux mouvements artistiques et avant-gardistes

³ Pour de plus amples informations visuelles sur le travail de Jenny Holzer : <http://www.jennyholzer.com>

discutés plus haut. Nous observons ainsi que le graffiti, à l'instar des avant-gardes, se sert de la réalité comme stratégie d'investissement et d'appropriation de l'espace urbain dans le but d'exprimer le refus d'adhérer à un système social. Le graffiti, pour reprendre les termes de Paul Ardenne, exprime une « notion de présence active » (Ardenne 2002 : 17), c'est-à-dire que sa démarche fonctionne selon une appropriation tangible de l'espace urbain dans un « ici-maintenant ». Le graffiteur « veut faire la réalité » (Ardenne 2002 : 18). Sa démarche le pousse à rechercher à l'extérieur ce qu'il ne retrouve pas dans le confinement d'un studio. Il expérimente cet espace et la réalité qui le compose. C'est par là que s'opère un certain recul par rapport au monde officiel de l'art, ce qui caractérise le mouvement graffitique dans sa veine la plus puriste.

1.1.2 Le graffiti comme pratique d'intervention

Le graffiti dévore l'espace urbain et se rapproche, par conséquent, du statut d'art public, en tant que pratique qui s'intègre au contexte. Geste de confrontation, le graffiti se fonde paradoxalement et souvent dans le paysage urbain à cause de son ubiquité, si bien qu'on ne le remarque plus. Il fait partie de cet espace; il en devient presque un élément commun et banal. À ce titre, il participe d'une tendance observée dans l'art public au cours des dernières décennies, celle de la rencontre inattendue entre un spectateur et une œuvre d'art, du fait de la présence d'une intervention artistique qui peut ne pas être nécessairement visible au premier regard. Patrice Loubier qualifie cette disposition de « commensale » ou encore de « mimétique » (Loubier 2001 : 20-21). Le terme de mimétisme avait d'ailleurs déjà été employé par Johanne Lamoureux dans son texte *Camouflage. Autour de Promenades*, publié en 1985-1986. Celle-ci relevait que les œuvres de l'exposition *Promenades* à Genthod (Genève) avaient pour particularité de « résis[ter] au regard » (Lamoureux 2001 : 100). Elle décrit plus loin son observation en ces mots : « le mimétisme ne vise pas à (faire) confondre une chose et son double, sa copie : il brouille la frontière entre une chose et son milieu. » (Lamoureux 2001 : 101).

De son côté, la commissaire Marie Fraser, pour le catalogue d'exposition *Sur l'expérience de la ville : Interventions en milieu urbain*, évoque des « pratiques d'intervention » qui

« ont souvent donné forme à des œuvres qui s'intègrent au mobilier propre à la ville et qui, par conséquent, tendent à se dissoudre, voire à s'effacer, à même le tissu urbain. » (Fraser 1997 : 13). Catherine Grout, dans son ouvrage *Pour une réalité publique de l'art*, fournit d'ailleurs un excellent exemple de cet art commensal avec les *Field Works* de Tadashi Kawamata (1997). L'emplacement, de même que le type de support et de matériaux, conduisent le spectateur à une découverte surprise des sculptures de l'artiste parce qu'elles s'absorbent dans l'espace. Autrement dit, ces sculptures sont réalisées afin d'être exposées dans la ville et en plein accord avec leur environnement, c'est-à-dire qu'elles s'y adaptent et s'y incorporent :

Il y a surtout le fait que ces structures sont d'abord pour-la-ville avant d'être pour quelqu'un. Faites de matériaux de récupération, elles viennent du contexte urbanisé et ne s'en différencient pas; par ailleurs, leur emplacement sur les côtés, à l'ombre de l'existant, dans des coins, en dehors des chemins les plus empruntés, n'appelle pas le regard habitué à se diriger dans la rue à partir de signes immédiatement repérables. L'apparence discrète néanmoins ne veut pas dire camouflage. Il s'agit plutôt de ne pas attirer le regard, de ne pas imposer une présence. (Grout 2000 : 21)

Or, tel que le souligne Marie Fraser, ces pratiques d'intervention créent un effet d'étonnement « en transformant ou en aménageant un lieu déjà existant » (Fraser 1997 : 18). Ce sont des pratiques qui se découvrent dans « l'expérience de la ville » (Fraser 1997 : 18).

Le graffiti s'exprime de manière semblable parce que son exercice représente en fait une prise de parole furtive et clandestine. La promenade en ville nous amène à le remarquer lorsqu'il s'illustre là où on ne voudrait pas le voir, là où on le juge inapproprié et offensif, ou encore là où on ne l'attendait absolument pas. L'effet d'étonnement examiné par Marie Fraser repose sur l'opposition de deux valeurs : la propriété, que le graffiti remet tout particulièrement en cause, et la liberté d'expression. Par ailleurs, repérer du graffiti n'est pas toujours évident, étant donné qu'il apparaît souvent dans des endroits isolés ou difficiles d'accès : ruelles, chemins de fer ou édifices abandonnés (ill.1). Il s'observe fréquemment au détour d'un parcours quotidien, dans l'expérience du marcheur dans sa ville ou dans l'exploration volontaire de lieux en marge d'un tissu urbain plus dense et plus

social. En somme, le graffiti procède d'une logique de découverte liée aux pratiques d'intervention de l'art public.

Cela dit, peut-on attester sans détour que le graffiti, du fait de sa capacité à s'effacer dans l'espace urbain en tant que pratique mimétique, relève entièrement d'une opération de simulation? En fait, même s'il est fortement ancré dans la réalité de l'espace urbain, au point où il s'y fait oublier, le graffiti dérive d'une logique publicitaire : « graffiti writers want to put their names everywhere, to advertise themselves and reinscribe the city », observe Cedar Lewisohn dans son livre *Street Art : The Graffiti Revolution* (Lewisohn 2008 : 48). En effet, si ces pratiques d'intervention dans l'espace public agissent dans la discrétion (Loubier 2001 : 21), le graffiti se réalise plutôt dans le sens inverse. Pour s'assurer d'obtenir respect et notoriété au sein de sa sous-culture, l'artiste graffiteur se doit d'appliquer sa signature dans des endroits aussi difficilement accessibles que visibles (ill. 2). S'il diffuse très peu son nom et ne le fait que dans des lieux plus ou moins perceptibles, il a peu de chance de se faire remarquer et de se tailler une réputation dans son milieu. En d'autres mots : « Taggers aren't selling anything; they only want to show they exist. [...] Our tagging techniques are like marketing. We prefer to pick the places that are difficult to tag. », explique l'artiste Wagi de São Paulo, interviewé pour le film *Bomb it* du réalisateur John Reiss (Reiss 2008). C'est pourquoi l'artiste opte habituellement pour des stratégies d'affichages similaires à celles employées par les campagnes publicitaires, de façon à garantir une visibilité maximale. Dans cet esprit, certains des espaces investis le sont pour leur hauteur et leur emplacement stratégique (autoroute, viaducs, ponts, panneaux de publicité, etc.). Le passant se demande alors avec étonnement comment l'artiste graffiteur est parvenu à apposer son nom en des lieux, familiers ou non, difficiles d'accès, et qui par là confèrent à son intervention un côté spectaculaire.

1.1.3 Le graffiti et le *site-specific*

Par son intégration au contexte, le graffiti apparaît comme une pratique *site-specific* puisqu'il investit des paramètres physiques ciblés et élabore un commentaire d'un lieu en

particulier. La définition que donne Miwon Kwon de l'œuvre *site-specific*, dans l'ouvrage *One Place after Another : Site-Specific and Locational Identity*, décrit cette pratique comme une prise en compte des questions relatives à la présence, au caractère passager de l'œuvre, à la réalité et aux conditions physiques d'un lieu (Kwon 2002 : 12). À titre d'exemple, Kwon mentionne le cas controversé de *Tilted Arc* (1981). Lors de la contestation de cette œuvre, son auteur, Richard Serra, énonça clairement que *Tilted Arc* avait été réalisé et conçu pour le site de la Federal Plaza, et qu'une relocalisation détruirait alors le discours de l'œuvre en regard du lieu (Kwon 2002 : 12). Dans *The destruction of art : iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Dario Gamboni précise l'intention de Richard Serra quant à la notion de spécificité au sein de son œuvre : « He did not understand this relation, however, as one of integration but as one of criticism and transformation, on a social and political as well as physical and aesthetic plane. » (Gamboni 1997 : 156). Dans le catalogue d'exposition *Sur l'expérience de la ville*, Marie Fraser ajoute que cette pratique du *site-specific* introduit évidemment un discours associé au lieu, mais nous devons pousser plus loin ce discours et « considérer également les questions que l'œuvre soulève en relation avec ce lieu » (Fraser 1997 : 13). En quoi l'œuvre transforme-t-elle et critique-t-elle ce lieu? Ces questions font ainsi intervenir des discussions en rapport avec l'histoire politique, sociale, voire même architecturale du lieu (Fraser 1997 : 15). C'est dans cette optique de *site-specificity* que le graffiti doit être examiné, c'est-à-dire comme une critique et une réflexion du lieu dans lequel il s'implante. En d'autres mots, lorsqu'il s'intègre à un lieu en particulier, comment se sert-il de ce lieu pour aménager un discours en lien avec sa signature? Plus précisément, comment ce lieu est-il pris en charge pour que, comme dans le cas de *Tilted Arc*, « the space [could] be understood primarily as a fonction of the [work] » (Gamboni 1997 : 157)?

Il semble donc que le graffiti reprenne certaines caractéristiques propres à la pratique du *site-specific* parce qu'il s'imprègne justement des particularités physiques et formelles d'un lieu. Le graffiteur recherche dans la ville des endroits stratégiques et spécifiques pour maximiser sa visibilité. Il pose ainsi un message en lien avec la construction de son identité au sein de sa propre culture. En d'autres mots, des types d'espaces (bâtiments abandonnés, viaducs, panneaux publicitaires, ruelles, etc.) sont pris en compte pour le symbolisme

stratégique, historique et identitaire qu'ils représentent pour le graffiteur. Or, il y a une spécificité donnée à des *catégories* de sites. Lorsque le graffiteur opte pour un panneau sur une autoroute, c'est parce que ce panneau, parmi tous les panneaux de la ville, lui offre à un moment précis une plus grande visibilité. L'artiste le privilégie pour sa hauteur et son emplacement stratégique. Il réinvente son espace en travaillant avec lui. En cela, le graffiteur aménage et propose une spécificité à des lieux. Lorsqu'il choisit un édifice abandonné, c'est souvent parce que cet édifice, plus que tout autre bâtiment désaffecté, a une histoire en lien avec la communauté graffiti elle-même. Il transforme un lieu en lui accolant des caractéristiques qu'il ne possédait pas initialement (ill.3). Cette nouvelle histoire devient spécifique au site investi et, subséquemment, à la communauté graffiti. Pour cette raison, la destruction ou le réaménagement d'un site, approprié par des graffeurs, peut conduire à supprimer le lien d'identification entre ces derniers, le site et la communauté à laquelle ils appartiennent; l'espace perd de son lien d'attache avec la sous-culture du graffiti. Comme nous le verrons avec le *TA Wall*, ceci est particulièrement vrai des édifices abandonnés.

Prenons pour exemple un fait particulièrement saisissant ayant eu lieu dans l'urbanité profonde et cachée de la ville de New York : l'*Underbelly Project*⁴, entrepris en 2008 par deux *street artists*, Workhorse et PAC. L'*Underbelly Project* a su trouver le moyen de s'étendre au fil de dix-huit mois de production continue et de regrouper plus d'une centaine d'artistes de la rue provenant des quatre coins du globe. Ces artistes ont opéré dans la clandestinité d'une station de métro abandonnée dont l'emplacement exact demeure inconnu. Au cours de la période de production, les autorités municipales et les usagers du métro newyorkais n'ont jamais eu le moindre soupçon sur cette action illicite, jusqu'à sa divulgation récente par Jasper Rees, un journaliste du *New York Times* invité par les artistes⁵.

⁴ Voir le site web du projet : theunderbellyproject.com

⁵ Voir l'article du journaliste Jasper Rees paru dans le *New York Times* en octobre 2010 : <http://www.nytimes.com/2010/11/01/arts/design/01underbelly>

La raison pour laquelle cette appropriation du lieu chercha à demeurer secrète aussi longtemps fut en grande partie pour tenir à distance les autorités institutionnelles de l'art (collectionneurs, conservateurs, critiques, etc.). L'objectif avait été ainsi de préserver le plaisir aventureux et illicite que procure la création dans un espace que les artistes considèrent relativement secret (Rees 2010 : 3). Ici, les contingences physiques se trouvent indubitablement prises en compte, mais nous pouvons affirmer qu'il aurait pu s'agir de n'importe quelle autre station de métro abandonnée. En fait, ce ne sont pas tant les paramètres de cette station de métro précisément qui sont investis, mais l'histoire de la communauté graffiti newyorkaise. En choisissant une station de métro abandonnée, les artistes ont élaboré un commentaire et une critique qui n'auraient pu être aussi réussis et poignants s'ils n'avaient pas été édifiés dans un lieu évoquant les débuts de leur propre culture. En effet, le métro et le train newyorkais représentent un point déterminant de l'histoire du graffiti. Les dépôts de train constituèrent dans les années 1970 un terrain d'apprentissage et d'expansion du mouvement graffiti avant de s'étendre à tout autre espace :

The graffiti was modifying the subway liveries, its revolutionary hues indicating the rise of a movement that was gaining life in the urban surroundings. For their ephemeral nature, the paintings were adding to the background noise of the city, an additional distraction that could easily blend in with other large insignia, from advertising billboards to road signs. Though the first tags were mostly perceived as disturbing visual elements, the graffiti layer that took shape in coloured letters and large whole-cars soon began to baffle common citizens and inspire the few that lingered on the platforms to grasp their more interesting aspects. (Caputo 2009 : 12)

Ainsi, si nous évoquons la notion de *site-specificity* dans le cadre du *Underbelly Project*, la spécificité renvoie ici à la volonté de construire un commentaire sur l'histoire d'une communauté et ses origines modernes. Le lieu sert de support à ce commentaire.

Nous pouvons également mentionner le célèbre *TA Wall* (ill. 4) situé sous l'autoroute Ville-Marie à Montréal et la manufacture abandonnée adjacente nommée *TA Factory* (ill.5). Le nom de *TA* évoque un *crew* extrêmement connu à Montréal; l'acronyme renvoie plus exactement au terme de *Team Autobot*. Le mur et sa fabrique, aujourd'hui menacés de

démolition, ont vu passer depuis les deux dernières décennies les *writers* montréalais et étrangers, les photographes, les journalistes et les chercheurs de toutes disciplines confondues. La menace de sa destruction, prévue en 2013, dans le cadre du réaménagement du nouvel échangeur Turcot (Serebrin 2011 : 2), confère une certaine valeur historique et culturelle à ce lieu incontournable de l'expansion du mouvement graffiti montréalais (ill.6).

Les origines du *TA Wall* remontent donc aux années 1990. C'est au cours de cette période que l'endroit succéda graduellement au *Redpath*. Délaissé depuis sa fermeture en 1980, le *Redpath* symbolisait alors un lieu mythique pour plusieurs graffiteurs à leurs débuts. Cette ancienne raffinerie de sucre, ouverte en 1854 par un écossais du nom de John Redpath, aux abords du canal Lachine à Saint-Henri, représentait plus spécialement le lieu où les artistes avaient pu asseoir les bases de leur culture à Montréal (Murray 2010, 82). Après la fermeture de la manufacture *Redpath*, aujourd'hui reconvertie en condos, le *TA Wall* devint un nouveau refuge pour ces artistes de la rue, ce qu'explique Kris Murray dans sa thèse de mémoire *The Tools of Engagement* :

When writers were eventually pushed out of the Redpath area due to increased police presence and redevelopment after 1999 other areas were subsequently located and established as new graffiti places [...]. (Murray 2010 : 82)

Tout comme le *Redpath*, le *TA Wall* permet aux jeunes artistes comme Miss Teri d'explorer leur art plus en paix (ill.7). Retouchant son œuvre inspirée de Degas sur un mur de la manufacture du *TA*, la jeune fille affirme en entrevue y venir régulièrement; ce lieu abandonné lui offre la possibilité de produire sans courir le risque de se faire chasser par les autorités municipales⁶. Par ailleurs, le mur et la manufacture permettent aux graffiteurs de différents *crew* de créer des liens entre eux et de garder contact avec leur culture et leur communauté. Ils se rendent mutuellement hommage par l'inscription dans leurs *pieces* des noms de leurs amis et des figures qu'ils admirent (Serebrin 2011 : 2).

⁶ Entrevue avec Miss Teri, 11 juin 2011.

Les graffiteurs, avant toute autre personnalité ou instance (photographes, chercheurs ou journalistes) en viennent dès lors à attribuer une nouvelle singularité à ces espaces urbains, ce que certifie Kris Murray en regard du *TA Wall* :

The TA Wall provides writers a place to practice, develop, share, and learn unique styles and forms of graffiti. Relationships are built and maintained with other like indeed writers while tensions may build with other competing for more space to get up. Having been an active location for the last fifteen years this place that writer's postulate as their own - even if unofficially - has also gained historical significance to the community of local writers. Like Redpath, it has become an important point of reference that members use to identify with Montreal graffiti community, themselves, and their relation to the movement of the subculture over time. (Murray 2010 : 95)

Nous retrouvons cette idée de donner une spécificité, une nouvelle substance, à des espaces en marge, ce qui vient en retour souligner toute la tradition d'une communauté. Le mur et sa manufacture retracent l'histoire de l'un des plus vieux *crew* montréalais; ils ont vu se développer parallèlement des formes et des styles différents à travers les figures d'artistes qui les fréquentèrent. Ils se sont forgés une histoire propre, une histoire spécifique à leurs espaces, à l'image du *Redpath* (Murray 2011 : 85). Or, la restructuration du lieu par les autorités municipales, prévue pour 2013, signe d'une gentrification, fera en sorte que le site perdra progressivement de sa valeur symbolique actuelle aux yeux des graffiteurs. Autrement dit, il perdra la spécificité que la communauté du graffiti lui a donnée au cours des dernières années. Les artistes graffiteurs devront alors trouver un nouvel espace à investir et avec lequel s'identifier.

1.1.4 Un discours matériel de l'espace

Comme nous l'avons déjà souligné, le graffiti touche directement à l'invisibilité de certains lieux et nous pousse, conséquemment, à interroger la façon dont l'espace urbain est construit et organisé. Agissant dans une logique de résistance et de confrontation face à la neutralité architecturale de la ville, le graffiti explore les concepts de liberté d'expression et de rupture vis-à-vis une histoire matérielle de l'espace. Avec *Painting without permission : hip-hop graffiti subculture*, Janice Rahn commente la perception des graffiteurs envers

leurs espaces d'exposition, perception qui s'apparente au sentiment d'être dans un « monde » parallèle :

The key seemed to be in understanding their need to occupy a marginal place that somehow reflected a vision of themselves inside various social structures. [...] For the graffiti writers, the atmosphere of impermanence and chaos in vacant spaces suggested possibilities in the freedom to make it one's own. The stillness and weathered surfaces of decaying warehouse contrasted with the backdrop of a bustling gleaming city. (Rahn 2002 : 166)

Dans un ordre d'idées similaires, les œuvres photographiques de Lewis Baltz, *San Quentin Point* et *Candlestick Point*, décrites par Catherine Grout dans son livre *Pour une réalité publique de l'art*, relancent cette réflexion sur des espaces isolés passant inaperçus. Le travail de Lewis Baltz consiste plus précisément à photographier des endroits « péri-urbains » (Grout 2000 : 29), et de susciter du même coup une prise de conscience de la sélection visuelle que nous effectuons en rapport à notre environnement. Grout souligne que, étant désormais photographiés, ces espaces deviennent visibles, ce qui permet « d'amener le public à voir par lui-même ce qu'il préfère ne pas voir. » (Grout 2000 : 30). Parallèlement, si un lieu quelconque passe inaperçu, le graffiteur changera la donne en offrant une nouvelle identité à ce lieu, une nouvelle existence, qu'il conjuguera à celle de l'histoire de sa sous-culture.

Pourtant, cet investissement d'un contexte marginal n'empêche pas que les espaces signés par le graffiteur soient encore une fois plus ou moins remarqués. En fait, nous sommes tentées d'éviter ces endroits plus en raison de leur isolement, qui engendre un effet d'insécurité, que pour leurs graffiti. Par conséquent, le travail du graffiteur reste toujours peu perceptible. Ces espaces sont davantage utilisés à cause de la tranquillité qu'ils offrent et qui permet de plus grandes élaborations stylistiques, que dans le but d'émettre un commentaire sur l'urbanisme envahissant.

Sous ce rapport, l'artiste graffiteur crée l'opportunité des possibles et des interdits, pour reprendre les mots de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien : Arts de faire*

(Certeau 1980 : 181-182). Michel de Certeau y parle notamment de « "tournures" spatiales » (Certeau 1980 : 182) à la fois inopinées et illicites, soit des promenades qui ont pour objectif de donner une réflexion différente du concept de ville organisée. La marche du graffiteur procède alors d'une appropriation de la matérialité des lieux par l'accomplissement de trajectoires transgressives. Cette marche peut cependant, dans sa transgression, aussi bien être organisée que fortuite, étant donné que le cheminement du graffiteur se trouve souvent à être construit; l'investissement de l'espace qu'il envisage est, la plupart du temps, planifié, ce qui fait en sorte qu'il possède une idée relativement structurée des lieux. Une fois sur le site, l'artiste graffiteur modèle une spécificité aux lieux qu'il fréquente. Cette spécificité sert de matériau à une production. Ce sont ces gestes de graffiteur qui actualisent, modifient et révisent le discours urbain, celui d'un ordre établi dont il refuse la conformité. Le graffiteur crée des juxtapositions et des raccourcis, exécute une sélection, procède selon ses choix à une énonciation langagière spatialisée de par ses propres gestes. Ces jeux de fragmentations, d'ajouts et de distorsions spatiales composent une rhétorique de l'espace constamment transformée et réinventée par les marcheurs citoyens.

L'étude d'un paysage textuel constamment transformé et réinventé par les artistes graffiteurs, nous conduit à observer l'intervention graffitique comme une action qui met en lumière des espaces en marge au sein desquels se structure un récit sur une sous-culture. Le graffiti force à voir ce qui a été délaissé ou qualifié d'asocial, de par une distanciation du capital d'avec ces lieux où le tissu urbain est quasi inexistant. La densité démographique de certains lieux nous porte à leur attribuer un facteur de sécurité, ce qui tend à nous éloigner des lieux plus isolés où le récit graffitique peut s'observer. Bref, le graffiteur s'associe à un espace sans le demander et le revendique en y inscrivant son pseudonyme. L'espace urbain enveloppe avec lui l'histoire de l'artiste graffiteur et l'histoire que ce dernier attribue à un lieu :

From risk taking, [...], from mapping parts of the city, to developing a recognizable style, from placing pieces in juxtaposition with officially sanctioned signage [...], to locating oneself within a particular spatial, class and ethnic

subculture of the city, graffiti are about establishing particular types of identity.
(Pennycook 2009 : 307)

Déjà, à cette étape-ci, nous pouvons commencer à repérer des stéréotypes relatifs à des espaces marginaux peu fréquentables et qui se trouveront à être transférables aux individus qui les visiteront. Avec cette appropriation textuelle de l'espace par le graffiteur et la manière dont il manipule la réalité urbaine, nous verrons au chapitre deux comment la signature de son pseudonyme permet de relier le graffiteur à un statut original, *outcast* et viril.

1.2 Le graffiti à Montréal

Dans l'histoire du graffiti, New York se distingue pour ses origines culturelles et ses figures d'artistes légendaires, et cela, dès les années 1970. La culture graffiti québécoise s'impose seulement près d'une vingtaine d'années plus tard. Aujourd'hui, elle possède ses lieux mythiques et ses rendez-vous culturels annuels réunissant les graffiteurs locaux et étrangers. Ses lieux et ses événements permettent à eux seuls de retracer les origines d'une communauté et démontrent tout en même temps en quoi l'exercice graffiti québécois n'est pas si différent des développements connus ailleurs, aux États-Unis comme en Europe. Pour cette seconde partie, notre analyse s'orientera tout d'abord sur l'historique du mouvement québécois. C'est ce qui nous permettra de se concentrer ensuite sur les habituelles controverses et les questions traditionnelles relatives au vandalisme et à la signification culturelle de la signature graffiti.

1.2.1 Le développement d'une sous-culture à Montréal

Alors qu'au cours des années 1960 et 1970, le Québec voit son visage politique et culturel se métamorphoser avec les questions touchant à la souveraineté, au féminisme ou encore aux problématiques liées à la langue française (Gauthier 1998 : 9), le graffiti américain émergeait en recourant au travail de la signature comme principe fondamental. Cette signature voyageait sur les wagons newyorkais et affirmait du même coup la naissance d'un

mouvement pictural considérable. Le milieu officiel de l'art croyait à la mort de la peinture, au moment même où celle-ci revivait en de larges fresques mobiles.

Le graffiti éclôt à Philadelphie à la fin des années 1960 et connaît une explosion majeure sur le sol newyorkais au tout début des années 1970. De jeunes adolescents se choisissent un pseudonyme et commencent d'abord à explorer les possibilités stylistiques de leur écriture au moyen du tag. Puis, ils poursuivent cet intérêt pour la signature en décorant de *pieces* colorés les parois extérieures du métro. Ils comprennent rapidement que ce moyen de transport forme un intéressant véhicule pour la circulation du nom à la grandeur de New York. L'influence du mouvement se répand rapidement vers l'Europe avec le début des années 1980. Cette nouvelle décennie met en valeur de jeunes graffiteurs vedettes du fait d'un intérêt accru envers cette picturalité urbaine de la part de médias (Caputo 2009), de galeries d'art et particulièrement de deux photographes nouant des liens solides avec ces adolescents issus principalement du Bronx : Martha Cooper et Henry Chalfant (Caputo 2009 : 12). Les années 1990 suivent la tendance avec le pèlerinage de jeunes *writers* européens venus vivre l'expérience du graffiti newyorkais, tandis que le phénomène commence à peine à s'éveiller à Montréal.

Si l'influence du graffiti se répand rapidement au-delà de l'Atlantique, il est très étonnant que Montréal demeure indifférente à ce nouveau phénomène pendant plusieurs années. À vrai dire, la signature graffitique n'apparaît dans la rue qu'à la fin de l'année 1992, affirme Louise Gauthier dans sa thèse doctorale *The History and Transformation of Street Graffiti in 1990s* (Gauthier 1998 : 11). Tirant ses racines culturelles du graffiti newyorkais, le graffiti signataire montréalais, à l'inverse du graffiti politique des années 1970 et 1980, exprime l'idée d'une individualité qui démontre le besoin immédiat de manifester sa présence. Or, au moment où le sentiment d'identité nationale atteint des sommets⁷ au Québec entre 1990 et 1995, Gauthier parle d'une reformulation de l'identité culturelle du point de vue d'une jeune et nouvelle culture (Gauthier 1998 : 11) :

⁷ Échec constitutionnel de l'accord du Lac Meech (1990) et du deuxième référendum pour l'indépendance du Québec (1995).

Rather than fleeing a social structure within which they feel alienated, they create within it alternative forms of association. The signature graffiti writing community is a separate community that has been taking shape within an already divided nation. Those producing signature graffiti respond to the existing social structure by creating small networks independent of the larger collective ideals of cultural identity and nationhood. (Gauthier 1998 : 81-82)

L'émergence de la signature graffiti paraît assez tardive si nous comparons le phénomène avec l'expansion américaine et européenne. Les graffiti que les citoyens côtoient avant les années 1990 font alors davantage référence à du graffiti politique, c'est-à-dire à des messages écrits sur les murs de la ville, de nature diversifiée, et qui s'expriment en rapport avec la vie politique, sociale et culturelle de la province. En français, parfois en anglais ou dans une autre langue, les citoyens montréalais cohabitent avec ces messages où la loi 101 et le concept d'indépendance font office d'actualité, où des commentaires racistes ou encore anarchistes teintent le paysage urbain. Derrière ces messages que l'on aperçoit aussi bien sur les murs urbains que sur une boîte aux lettres, ces graffiti politiques font beaucoup moins l'objet d'une répression, contrairement au graffiti signataire que nous connaissons aujourd'hui.

Louise Gauthier note la rapidité de la condamnation du graffiti signataire et pose la question d'un « territorial conflict » (Gauthier 1998 : 194). Précisons que ce type de graffiti soulève également une concurrence de noms propres sur un même territoire. Il y a application d'une marque et, plus particulièrement, d'une marque personnalisée qui peut être perçue par le propriétaire d'un mur comme une offense à ce qui lui appartient. Son mur est légalement le sien et, tout d'un coup, un individu inconnu ajoute personnellement son pseudonyme sur ce qu'il ne possède pas. Nous observons une répression plus grande du graffiti qui émerge durant la décennie 1990, en raison précisément de l'auto-centrisme du signe : la signature graffiti fait appel à une identité qui revendique et réclame en son propre nom un espace pour s'exprimer. Au chapitre deux, nous reviendrons plus amplement sur les enjeux identitaires de la signature graffiti.

Dès son apparition, le graffiti signataire témoigne d'une affirmation identitaire. Cette identité s'illustre derrière un pseudonyme et ne tardera pas à être associée à une campagne anti-graffiti établie par les autorités municipales et visant son éradication dès 1996 (Gauthier 1998 : 12). Par conséquent, des groupes de jeunes se forment et s'attribuent le qualificatif de *crew* tout en s'identifiant à l'image d'une sous-culture alors déjà très forte aux États-Unis comme en Europe. Des noms ressortent et survivent, acquièrent un statut, suggèrent une image d'artiste et évoquent une certaine notoriété; d'autres s'évanouissent ou entrent, après un passage dans la rue, au sein du marché de l'art. Le graffiti montréalais a aujourd'hui atteint une ampleur considérable faisant de Montréal une plate-forme incontournable de cette pratique au Canada. La ville possède déjà ses conventions (*Underpressure, Can You Rock*), son propre marché (*Sino Shop, SubV, A'shop*), ses expositions (*Fresh Paint*, par exemple) et ses lieux cultes (*TA Wall, Turcot*, etc.) comme ses légendes (Flow et Sike, par exemple.).

Les campagnes anti-graffiti existent depuis 1996 à Montréal (Gauthier 1998 : 188). Par le biais de ces campagnes, la ville désire projeter d'elle-même une image à travers des projets de "restauration" des quartiers. La ville de Montréal demande notamment la participation des citoyens à des programmes « d'embellissement aux frais de l'arrondissement », ce que spécifie Susan Clarke, conseillère à la Ville de Montréal pour l'arrondissement Côte-des-Neiges-Notre-Dame-de-Grâce (Ville de Montréal 2011 : Dossier Graffiti). Des actions sont par ailleurs entreprises (contrats de murales ou la mise en place d'expositions, par exemple) par diverses instances, que l'on pense à *Prévention NDG, Y'a quelqu'un l'autre bord du mur* (YQQ) ou le *Café-Graffiti*, envers les jeunes graffiteurs, afin de leur permettre d'envisager la possibilité d'exercer légalement leur art. Cependant, le mouvement graffitiste se poursuit malgré les réprimandes, la fermeture d'espaces ou la démolition de bâtiments abandonnés à l'intérieur desquelles le phénomène se donne à voir. En réalité, ce ne sont pas tous les artistes qui en viennent à adhérer aux options légales; certains garderont une pratique tout simplement puriste, soit entièrement illégale.

1.2.2 Le graffiti et la propriété

Par son caractère éminemment subversif, le graffiti tend à jouer avec les notions de propriété publique et de communauté parce que l'intervention illégale de l'artiste graffiteur remet en cause le partage de l'espace public et, plus particulièrement, urbain. Dans la perspective de la culture du graffiti, le terme de "public" est paradoxal parce qu'il amène à se questionner sur l'organisation de l'espace de la ville de même que sur sa gestion. Cette problématique se rattache ainsi à celle du vandalisme et conduit tout à la fois à réfléchir sur les conditions d'exercice de la liberté d'expression.

Dans son ouvrage issu de sa thèse doctorale, *Les murs de la ville: Les graffitis de Montréal*, Denise Bilodeau note que le mur dans la ville se positionne en tant que mur public : « Le mur est une surface publique, dans un espace public, un espace qui n'est pas l'affaire de quelques individus mais celle de la ville. » (Bilodeau 1996 : 111). Or, ce terme "public" et sa relation à la ville portent à penser que ce même mur appartient incontestablement à l'ensemble de la communauté. Ajoutons toutefois une précision à cette description de mur public par Bilodeau : en ce qui concerne notre problématique, nous englobons également dans le terme public les murs des édifices privés, ce qui comprend aussi les bâtiments désaffectés où il y eut un abandon du capital, parce qu'ils font partie des murs composant le paysage urbain.

Le mur public est de cette façon entendu comme un bien commun et cette idée se retrouve notamment évoquée chez les artistes interviewées. Fiya et Shalak témoignent à ce sujet de leur vision quant à leur espace de création. Fiya affirme pleinement que le graffiti est « une expression libre, une expression sans règle, une expression de la rue »⁸. De son côté, sa collègue Shalak, souligne que la véritable force du graffiti réside dans « un mouvement de "ré-appartenance" (*sic*) des espaces de la rue »⁹. Elle ajoute en plus que personne ne lui a demandé la permission avant de lui faire endurer les affichages et les propagandes de

⁸ Entrevue avec Fiya, 1^{er} août 2011.

⁹ Entrevue avec Shalak, 7 août 2011.

grandes entreprises et de multinationales qui, avec de l'argent, ont l'autorisation excessive de bénéficier de ces espaces d'exposition¹⁰. Du point de vue des artistes, ces espaces d'exposition comprennent donc les murs de la ville et, plus largement, la rue, des concepts "publics" : le mur des rues et des ruelles, des bâtiments abandonnés, des commerces, des espaces d'affichage publicitaire, des ponts, etc. Ce sont des espaces où le droit à l'expression devient conséquemment paradoxal, car le mur et la rue n'incarnent pas les mêmes fonctions pour chacun. Entre expression artistique et respect de la propriété, la limite est difficile à définir.

À l'évidence, la conception prévalente de la propriété n'est pas celle qu'entretient le graffiteur agissant dans l'illégalité. Sa vision publique des lieux entraîne une réclamation de l'espace qui porte à redéfinir de nouvelles frontières entre privé et public. Le mur public n'est plus cette zone abstraite de la ville organisant des trajets et interdisant des accès. Le mur public devient cet objet concret qui démontre désormais que la frontière qu'il érige peut être franchie, subvertie et détournée. Pour le graffiteur, l'idée de la frontière incarnée par le mur ne revêt aucune légitimité. En cela, la rue qui l'environne devient un terrain libre pour l'expression. Nous assistons après tout à une disparition de la signification de la propriété publique comme privée; dans la rue, elle n'existe plus (Bilodeau 1996 : 111). D'un certain point de vue, il y a donc transformation du sens communément accordé à la propriété. Selon Denise Bilodeau, le travail des graffiteurs « humanise » (Bilodeau 1996 :108) les murs de cette propriété : en repoussant les limites et les frontières, leur signature tend à donner une existence, une voix, à ce qui auparavant n'en possédait pas.

D'un point de vue opposé, la propagation du graffiti signale aux yeux des autorités municipales et des citoyens propriétaires une perte de contrôle de l'espace urbain. Étant donné que l'acte du graffiteur est illégal, il se retrouve couramment ramené au vandalisme parce qu'il y a transgression de la loi et violation de la propriété privée et publique. Dario Gamboni explique cette association au vandalisme du fait que le graffiti (sa signature et sa culture) est difficilement accessible pour un observateur qui n'y connaît absolument rien, ce

¹⁰ Entrevue avec Shalak, 7 août 2011.

qui tend à consolider et à enrichir sa dimension antisociale (Gamboni 1997 : 328). Au contraire, la murale, produite dans un cadre légal, est la plupart du temps commanditée par les autorités municipales ou mise en œuvre par des organismes culturels. Souvent illustrative, elle témoigne d'un regain de contrôle et instaure un sentiment de sécurité, en raison d'un espace propre investi par un art plus déchiffrable et, conséquemment, plus intelligible. La murale procède de cette idée d'embellissement et de revitalisation, du fait d'une gestion de l'espace entreprise par l'autorité municipale (Brunel 2004 : 9), ce qu'indique la Commission des biens culturels du Québec dans un document intitulé *La murale urbaine : pratique et fonctions*. Réalisée en accord avec la ville et pour ses citoyens, la murale apporte ainsi un sentiment de réconfort, car elle constitue une « composante institutionnalisée de l'espace urbain » (Brunel 2004 : 8). Ceci nous rapproche par ailleurs de ce qu'Andrea Mubi Brighenti annonçait dans son article *At the Wall : Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain*. L'auteur y rappelle le contrôle politique qui s'incarne dans les murs et que met en péril la pratique du graffiti :

Within this broad frame, one can appreciate the fact that walls are planned and built as part of a strategy aimed at controlling people and their activities by means of a control of a space. [...] They introduce some type of boundary into formerly smooth space. By doing so, they enable the demarcation and separation of a within and a beyond; they reshape the distribution of inter-visibilitys, define flows of circulation, set paths and trajectories for people and, consequently, determine the possibilities and impossibilities of encounters. (Mubi Brighenti 2010 : 323)

Finalement, le graffiti suscite un sentiment de menace parce qu'il modifie et change la signification du mur et de la propriété qui le supportent; ce qu'il symbolise pour l'autorité municipale perd de sa valeur. Pour le graffiteur, le mur public n'est plus ce qui détermine un parcours. L'artiste octroie au mur une nouvelle fonction en créant des rapports et des relations qui n'existaient pas auparavant.

1.2.3 La signification culturelle du graffiti et son exposition

I want to make clear that qualifying something – as art, as "cultural property", as worth being taken care of – necessarily implies disqualifying something else, something that might have been qualified and is being ignored or something against which the qualities of the selected object are being set off.

(Gamboni 1997: 329)

Le graffiti, en tant qu'activité illicite, est rapidement reconnu comme phénomène artistique par les autorités institutionnelles de l'art. Nous remarquons ainsi une transition de la rue vers le marché de l'art qui n'est d'ailleurs pas récente. Dès 1970, le milieu artistique de New York démontre un vif intérêt envers cette nouvelle forme d'écriture urbaine et cherche à fournir à ses auteurs des moyens légaux de s'exprimer (Waclawek 2011 : 58). Dans *Graffiti and Street Art*, Anna Waclawek emploie les termes « capitali[zation] » et « commodification » (Waclawek 2011 : 58) pour décrire cette situation. Au cours des années 1970 et 1980, des galeries d'art sont reconnues à New York pour tenir des expositions qui présentent tout particulièrement des artistes graffiteurs : la *Fun Gallery* (1981) et *Fashion Moda* (1978), par exemple.

Depuis les débuts du graffiti à New York, les autorités institutionnelles de l'art font ainsi la promotion d'un style de rue et de leurs auteurs en créant des manifestations culturelles qui les exposent et leur donnent une crédibilité. En d'autres mots, les institutions de l'art ne voient pas dans le graffiti un quelconque facteur de dégradation, contrairement aux autorités municipales. Sa marginalité inhérente réservée à un groupe d'adeptes passe à une autre sphère, celle de l'élite intellectuelle du monde de l'art et non plus du monde de la rue. Assurément, le graffiti et, dans son sillage le *street art*, ont montré le potentiel créatif et subversif d'un art marginal ayant rapidement attiré l'attention des médias, des photographes, des conservateurs et des galeristes. Ces derniers ont à leur tour contribué à susciter et à développer un véritable enthousiasme pour ces pratiques. Ce transfert du graffiti vers les institutions de l'art amène toutefois à se poser la question suivante : le

graffiti, dans ses nouvelles conditions d'exposition, peut-il toujours être considéré comme un art urbain et subversif?

L'exposition *Will Rise*, présentée à la galerie d'art Yves Laroche en septembre 2010, permet notamment de réfléchir à cette situation paradoxale de reconnaissance institutionnelle du graffiti. Consciente du pouvoir fascinant des artistes vandales, l'exposition dévoile les œuvres d'un groupe de créateurs acclamés et issus du graffiti. Le *crew* nommé *The Seventh Letter* est originaire de Los Angeles, soit une métropole reconnue pour la vitalité de l'exercice graffiti. Dans l'annonce sur son site web, la galerie Yves Laroche qualifie ces artistes de « génies du graffiti » et ajoute que leur travail exprime « les nouvelles tendances de la culture urbaine » (Galerie d'art Yves Laroche, 2010). Toutefois, les œuvres ont été exposées entre quatre murs et l'art de ces graffiteurs référait en plus à un travail de studio : on ne retrouvait donc pas la spontanéité qu'implique un travail illicite dans la rue. En quoi le terme de "culture urbaine" peut-il encore servir à désigner une exposition qui n'avait absolument rien d'urbain? Il faudrait plus justement affirmer que l'exposition avait une note urbaine, du fait de la carrière des artistes présentés. En effet, ceux-ci possèdent une pratique urbaine parce que leurs démarches artistiques les associent à l'univers de la rue, mais les œuvres exposées évoquaient, quant à elles, le produit d'un travail en atelier, principalement parce qu'il s'agissait de toiles sur châssis. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elles étaient stylistiquement différentes de ce que l'on retrouve généralement dans la rue, que l'on pense à Retna et à son usage particulier de la calligraphie dans ses toiles. Cependant, la notion de lettrage était, chez beaucoup d'artistes, moins présente et l'illustration davantage mise de l'avant. Par exemple, l'artiste Pose a illustré des personnages de toutes sortes dans un style très *cartoon*, tandis que Norm s'est démarqué avec ses images sexy, en noir et blanc, qui représentaient toujours la même modèle¹¹. En fait, les œuvres n'impliquaient aucunement le milieu de la rue, la rue étant ici un concept propre à cette culture et relevant évidemment du domaine urbain. Soulignons pareillement que, selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, le terme urbain renvoie directement à la ville et le verbe urbaniser se définit comme ce qui « donn[e] le caractère d'une ville à

¹¹ Voir à ce sujet la banque d'images sur le site web de la galerie Yves Laroche : <http://www.yveslaroche.com/fr/artists.php>

(un lieu, une région) » (Robert et coll. 2010 : 2660). Nous comprenons alors pourquoi le terme urbain est ici à relativiser. Le graffiti est un style qui se réalise dans la rue et qui est actuellement repris et retravaillé dans le cadre institutionnel de l'art. La réduction à la thématique urbaine de l'exposition *Will Rise* est dans ce cas paradoxale, principalement en ce qui concerne la question du lieu de présentation des œuvres.

Cela dit, l'institutionnalisation du graffiti par le monde de l'art contribue à lui reconnaître une portée culturelle, c'est-à-dire qu'il a un impact sur ce qui définit et constitue le caractère d'une société. À ce sujet, Fiya déclare dans son interview que « le graff que l'on perçoit et que l'on observe actuellement est une réflexion de notre état culturel dans le moment présent »¹². Parallèlement, dans son article *Graffiti at Heritage Places*, Samuel Oliver Crichton Merrill reconnaît une signification culturelle à ces formes urbaines, même si au premier abord elles apparaissent comme des formes de vandalisme puisqu'on tend à les relier à la destruction et à la dégradation de la propriété. Crichton Merrill atteste que ces démarches artistiques illégales ont pour avantage de présenter une vision ou même un reflet de la société actuelle, tout en faisant l'objet de nombreuses recherches dans diverses disciplines. Ce dernier s'explique en ces mots : « Therefore, it can be argued that some examples of graffiti represent heritage on their artistic merit and also due to the academic and cultural significance they embody as mirrors of contemporary society. » (Crichton Merrill 2011 : 63). Il prend pour exemple l'artiste le plus classique de la scène du *street art* dont les débuts remontent au graffiti : Banksy. Le travail de cet artiste extrêmement remarqué est louangé et célébré à travers le monde, dans les musées tout autant que dans la rue. C'est bien parce qu'il rejoint un large public, du fait de ses productions touchant directement à des idéologies politiques, économiques et sociales. Ses œuvres revêtent donc une signification culturelle, en raison d'une pratique artistique qui opère à l'intérieur et à l'extérieur du système qu'il critique. Son travail possède la capacité d'offrir un commentaire facilement compréhensible et une grande vision de l'actualité du monde dans lequel nous vivons (Crichton Merrill 2011 : 67). Bref, l'œuvre graffiti devient le reflet d'identités et celui de l'état d'une société.

¹² Entrevue avec Fiya, 1^{er} août 2011.

Par contre, le graffiti demeure un acte rattaché au vandalisme pour les autorités municipales, malgré toute la portée culturelle que l'on peut lui attribuer. La raison est simple; elle a été quelque peu abordée précédemment quant à la répression vis-à-vis de la signature graffiti. Comme l'explique Dario Gamboni à propos des agressions envers les œuvres d'art publiques, ces actes sont commis « in public places by people who are not owners of their targets and can claim no authority regarding them » (Gamboni 1997 : 170). Le même commentaire s'applique aussi aux actes graffitiés perpétrés à l'égard de tout type de propriété. En fait, l'intervention artistique, lorsqu'elle n'est pas encadrée par le marché et l'institution d'art ou par un projet d'embellissement politique, est nécessairement qualifiée de vandalisme. Si le graffiti est art, c'est qu'il est passé de la rue à la galerie, un espace fermé dans lequel l'objet s'encadre d'une série de règles institutionnelles qui lui fournissent un statut d'œuvre d'art. Bien plus, si le graffiti est art, c'est que le monde de l'art l'a reconnu comme étant de l'art :

[W]hat is announced and perceived as art is always already institutionalized, simply because it exists within the perception of participants in the field of art as art, a perception not necessarily aesthetic but fundamentally social in its determination. (Fraser 2006 : 130)

Le graffiti est art seulement lorsqu'il n'est plus signalé comme graffiti, mais davantage comme une peinture murale ou sur toile. Une fois qu'il a pénétré dans le territoire de l'art, nous lui assignons une fonction contemplative. Il est alors remarqué : la notion de mimétisme discutée plus tôt n'a plus cours. Ce qui paraissait subversif dans la rue devient respecté, suivant en quelque sorte la même trajectoire que les ready-mades de Duchamp. Par conséquent, le graffiteur issu de la rue devient ironiquement l'acteur d'un marché dont il refusait auparavant les normes. Il se trouve récupéré par une institution d'art qu'il critiquait.

Le discours du graffiti se réinvente en galerie comme il se reconstitue constamment dans l'espace urbain au rythme des développements et des changements introduits par la ville. Ceci vient rejoindre à juste titre la pensée d'André Malraux résumée par Jérôme Glicenstein dans *L'art : une histoire d'exposition* : « chaque rencontre avec une œuvre d'art

la recrée » (Glicenstein 2009 : 205). Manifestement, le contexte institutionnel de l'art confère au graffiti une reconnaissance et une crédibilité, ce qui est relativement incompatible avec sa présentation dans l'espace urbain où l'activité elle-même est illicite et son auteur criminel. Or, la muséographie induit forcément une lecture dont la philosophie et la perception divergent de celles du contexte initial. La signification, les codes et la lecture d'une pratique urbaine criminelle se modifient au moment où elle est exposée légalement. Les regards et les rapports avec l'objet et l'auteur se transforment tout comme la sphère de production change. En entrevue, Fiya affirme notamment que la différence entre l'art réalisé dans la rue et l'art en contexte institutionnel réside dans « l'expérience de production et l'expérience de "qui" observe ton "expression" ou ton "art" »¹³. Une fois que le graffiti traverse le seuil de la galerie ou du musée, il perd de sa valeur critique d'investissement et de réappropriation de l'espace. Se produit alors un changement du cadre de présentation :

«[L]a compréhension que nous avons des œuvres d'art se lie fortement à une expérience contextuellement circonscrite [faisant en sorte que la portée de l'exposition est toujours limitée]. [...] toute exposition propose un cadre, c'est-à-dire non seulement une délimitation de l'espace de l'attention esthétique, mais aussi une définition implicite de ses modalités d'exercice. (Glicenstein 2009 : 215)

Pour ces raisons, ce que l'on reconnaît comme art n'est pas ce qui se produit de manière illicite dans la rue, mais plutôt ce que l'on accepte d'exposer une fois que l'œuvre et son artiste décident de s'institutionnaliser. Les conditions d'appropriation de l'espace de la ville s'estompent au profit de celles d'un espace institutionnel où s'opère l'effacement d'une rhétorique urbaine particulière à une culture.

De son côté, l'artiste graffiteur ne s'empêche pas pour autant de conserver une pratique double. Son statut d'artiste institutionnellement reconnu est aussi bien celui d'un artiste qui conserve une certaine souplesse de sa pratique dans la rue. S'il est passé de l'extérieur à l'intérieur, il peut très bien faire le chemin inverse. Ceci signifie que l'illégalité représente

¹³ Entrevue avec Fiya, 1^{er} août 2011.

un facteur propre à un phénomène; il sait dans quelle mesure il entend garder ses distances vis-à-vis d'un marché de l'art. En un sens, toute récupération a ses limites. Dans son livre *Has Modernism Failed?*, Suzi Gablik rappelle en quoi le caractère criminel du graffiti constitue un principe capital de sa culture : « it is crossing the border into criminality that gives graffiti its ethical quality and its note of authenticity » (Gablik 1984 : 104). Cela dit, nous pourrions aujourd'hui réfléchir sur ces mots de Paul Ardenne :

[...] l'art en contexte réel contribue de manière avérée à réformer le sens qu'a pu donner à la "mise à vue" l'histoire de l'art, une histoire qui est aussi celle d'un triomphe progressif du musée. Que nombre d'actes artistiques, parfois illégaux, se dirigent contre le musée ou contre des expositions officielles, eu égard à ce positionnement réformateur, voilà qui n'a rien d'anormal. (Ardenne 2002 : 27-28)

C'est pourquoi l'artiste graffiteur tend parfois à retourner à la rue, son espace d'origine qu'il contourne et s'approprie parce qu'il refuse dans tous les cas toutes formes d'assujettissement. Le graffiti se distingue par cette liberté, cette désinvolture et cette distance volontaires avec lesquelles il jongle entre son espace d'exercice et celui de l'art officiel. De cette façon, il ne perdra jamais de son caractère *underground* qu'il tient à préserver. Le graffiti ne s'encombre pas de frontières.

Déjà, à partir des concepts qui ont été abordés (espace, propriété, signification culturelle) dans le présent chapitre, nous commençons à entrevoir le portrait d'une sous-culture. Au premier abord, c'est un portrait qui nous paraît plutôt viril, en raison de la manière dont la sous-culture du graffiti se projette et s'inscrit dans l'espace urbain. Dès lors, l'existence d'une pratique féminine du graffiti peut nous paraître difficilement concevable. Cependant, avant d'en venir à cette question, il nous faut quitter le terrain du graffiti comme pratique urbaine illicite et chercher à cibler la figure de l'artiste graffiteur.

Chapitre 2

Le graffiti comme signature

*First of all, it made by guys.
Secondly, there's not a lot of girls writing, like at all in Montreal¹⁴.*

2.1 Le nom propre et la signature graffitique

Après avoir démontré le lien entre le graffiti et la création d'un espace textuel, nous désirons maintenant distinguer la signature graffitique du reste de la typologie d'une communauté en marge. Le présent chapitre se consacre ainsi, non seulement au vocabulaire particulier de la sous-culture du graffiti, mais aussi et principalement à la signature graffitique; nous réfléchissons sur ce que l'usage de cette signature signifie et implique pour toute une communauté. Nous verrons alors comment s'articule et se positionne la signature graffitique au sein d'une culture marginale par rapport à une signature classique représentative d'une marque d'authentification et d'une culture dominante.

2.1.1 Un vocabulaire propre à une sous-culture

Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner, lorsque l'on fait référence à cet exercice de la rue, on parle plus régulièrement d'une sous-culture. Selon l'*Encyclopedia of Anthropology*, "sous-culture" renvoie à une culture marginale dont les normes et les principes contrastent avec ceux d'une culture officielle (H. Birx 2006 : 2138-2139). Cette définition s'applique aussi au graffiti en tant que sous-culture parce qu'il ressemble assurément à une communauté en marge qui possède son propre vocabulaire et son propre lexique. Par exemple, les termes *crew*, *tag*, *throw-up* et *piece*, de même que *king* et *toy*, sont régulièrement évoqués par les artistes graffiteurs¹⁵. Nous nous retrouvons donc face à un répertoire de mots spécifiques à une culture, lesquels en façonnent une certaine image. Ce

¹⁴ Entrevue avec Throne, 23 juin 2011.

¹⁵ Le lecteur trouvera l'explication de ces termes dans le glossaire.

vocabulaire est peu à peu parvenu à s'imposer en dehors de sa communauté d'origine; ses définitions et ses usages sont repris à une plus grande échelle, ainsi que nous l'avons indiqué dans le précédent chapitre, suite à l'intérêt accru provenant de galeristes, de chercheurs ou encore de photographes.

Cependant, pour mieux cerner notre problématique, nous devons d'abord préciser le terme de "graffiti". Dans la sous-culture, la marque textuelle occupe une position capitale puisque l'auteur cherche avant tout à promouvoir son nom par le biais d'une signature. Selon le *Grove Dictionary of Art*, le terme graffiti dérive du grec *graphein* indiquant le verbe écrire. On ajoute plus loin que "graffito", soit graffiti au singulier, suppose également le concept du gribouillage et de l'inscription (ill.8). Des noms d'artistes comme Cy Twombly, Jackson Pollock et Keith Haring seront facilement associés à cet aspect de la pratique (Oxford Dictionary of Art Terms 2012). *Le Petit Robert* 2012 fait également référence au terme graffiti comme une inscription « gravé[e] sur les murs, les portes. » (Robert 2012 : 1175). Les graffiteurs emploient d'ailleurs la désignation de *graffiti writers* (Macdonald 2002 : 3), d'où l'appellation de *graffiti writing* que nous favoriserons. Cedar Lewisohn, auteur de l'ouvrage *Street Art : The Graffiti Revolution*, insiste de son côté sur la distinction à établir lorsque l'on use du terme graffiti, de manière à mieux saisir ce en quoi il consiste : « The casual label "graffiti art" has led to an inaccurate representation of a genre that should correctly be known as "graffiti writing" or more colloquially, "graff". » (Lewisohn 2008 : 18).

La signature graffitique, introduite tout d'abord sous la forme du tag, représente une assise essentielle du graffiti depuis son essor à Philadelphie à la fin des années 1960. Les photographies de Martha Cooper et de Henry Chalfant, publiées notamment dans *Subway Art*, démontrent la prolifération des tags dans le métro new-yorkais par de jeunes adolescents adoptant un pseudonyme qui, chez plusieurs, deviendra une seconde identité. Pour parvenir à comprendre cette manifestation écrite, nous devons saisir parallèlement la symbolique et l'organisation de ces noms de plume en signatures. Ainsi, lorsque nous nous référons directement au terme de graffiti, nous touchons le nerf d'une culture marginale qui

se sert de la signature comme signe écrit par lequel les graffiteurs se singularisent (Heinich 2005 : 295).

Cependant, bien que le graffiti s'aligne avec l'idée de l'écriture d'un nom, peut-on uniquement ramener le graffiti à cette marque textuelle? Dans son ouvrage *Graffiti & Street Art*, Anna Waclawek définit à ce propos le graffiti en tant que « visual vocabulary » et « pictorial tradition » (Waclawek 2011 : 12). Ce rapport texte et image est, plus particulièrement, abordé par deux auteurs, Pennycook et Chmielewska, dont certains propos sont discutables. Dans *Linguistic Landscapes and the Transgressive Semiotics of Graffiti*, Alastair Pennycook souligne que les graffiti représentent « a hybrid form of text and picture » (Pennycook 2009 : 303). De là, puisque la signature graffitique est aussi comprise comme image, elle revêt une portée significative semblable aux vitraux des églises chrétiennes qui servaient d'illustrations éducatives du texte biblique. Tout comme le vitrail, le graffiti provoque différentes lectures et s'adresse par le fait même à ceux qui l'observent (Pennycook 2009 : 303) en suscitant des réflexions et des remises en question. Néanmoins, l'image proposée par le vitrail est explicitée par les textes et les sermons prononcés pendant la liturgie. À l'inverse, le graffiti n'est pas narratif; il ne raconte pas d'histoire. La signature graffitique ne procède pas non plus selon un système oral ou phonétique pour la soutenir. En fait, les lieux où le graffiti prolifère représentent des espaces de démonstration à travers la disposition des signatures. Il s'agit d'un collage de noms; ils s'ajoutent les uns à la suite des autres ou les uns par-dessus les autres, d'où la formation d'un certain palimpseste.

Ella Chmielewska affirme de son côté que nous devons considérer le graffiti « [as] a visual sign and a textual mark » (Chmielewska 2007 : 149). L'auteure réunit dans un même contexte et sur un même plan écriture et image, espace narratif et espace imagé, alors que nous avons tendance à les séparer. Chmielewska se réfère notamment aux peintures religieuses des églises orthodoxes où les représentations écrites et picturales occupent une disposition équivalente (Chmielewska 2007 : 155-156). Cette organisation de l'écrit et de l'image crée ce qu'elle nomme *iconosphere*, c'est-à-dire un environnement dans lequel le paysage visuel et linguistique indexent et rendent palpables des significations qui

structurent l'espace (Chmielewska 2007 : 156). Par contre, peut-on encore une fois affirmer que la signature graffiti fonctionne de la même manière? Certes, elle crée des relations entre l'espace approprié par les artistes et la communauté graffiti. Dans le chapitre précédent, nous avons donné pour exemple le *TA Wall* et sa manufacture. En fait, nous reconnaissons que le graffiti peut avoir des formes narratives et illustratives, mais nous devons toutefois retenir que ces formes ne sont pas nécessairement attribuables au graffiti signataire.

2.1.2 La promotion du nom de plume par la signature graffiti

Dans son ouvrage *Un art contextuel*, Paul Ardenne mentionne au sujet de la pratique du graffiti des années 1960-1970 à New York que « l'artiste offre son corps au public, corps qui devient par là même sa signature, son graphe. » (Ardenne 2002 : 65). Ardenne ajoute que nous faisons face à l'expression existentielle d'un moi soutenu par un signe visuel, la signature (Ardenne 2002 : 71). Seulement, Ardenne ne s'intéresse pas à la régulation d'une sous-culture; cette régulation passe nécessairement par une gestion particulière de la signature graffiti. Nous devons saisir ce qui régit avant toute chose cette affirmation d'un moi. La signature graffiti ressemble alors plus qu'à une simple épigraphe existentielle. Tel que l'explique Nancy Macdonald dans *The Graffiti Subculture : Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, « the name is the basis » (Macdonald 2002 : 71). La diffusion du nom par la signature est essentielle pour un graffiteur, afin d'éviter que son individualité tombe dans l'oubli (ill.9).

Précisons que la figure de l'artiste associée à la pratique du graffiti se détermine en premier lieu par l'adoption d'un comportement illégal et par l'ubiquité de ses signatures, deux aspects partagés par le *tag* et le *throw-up*. Pareillement, plus le graffiteur démontre une capacité à faire voir son nom, faisant preuve de constance, de régularité et de persévérance, plus celui-ci gagnera en reconnaissance. C'est ce que l'on nomme communément le *getting up* : « The reputation of the writer depends upon the recognizability of his or her style, but even more importantly upon his or her facility for "getting up" – that is, a facility for

making one's mark as frequently and in as dispersed a fashion as possible » (Stewart 1987 : 166). L'ubiquité de la signature caractérisera l'activité de son auteur et la réputation de son nom : « Taggers are judged on the basis of "quantity". The more names they have "up", the more respect they get. » (Macdonald 2002 : 76). Ce *getting up* prendra ainsi l'allure d'une véritable carrière dont l'objectif ultime sera atteint par la glorification du nom (Macdonald 2002 : 66) et cette glorification s'accomplit grâce à la signature. La signature met en valeur le nom. De ce fait, le graffiteur contribue nettement à se créer une réputation acquise par son habilité performative assidue à couvrir toutes les surfaces possibles et visibles de la métropole.

Le graffiteur a la conviction d'une vocation qu'il suit et recherche pour se distinguer et se différencier des modèles de graffiteurs ayant prévalu avant lui. Cette vocation a pour point de départ la visibilité donnée au nom et, conséquemment, à la signature qui en fait la promotion. Manifestement, la force de l'artiste graffiteur à l'intérieur d'une sous-culture se mesure d'un point de vue quantitatif avant d'être qualitatif. Le style s'acquiert une fois la réputation établie : c'est ce que le *piece* démontrera. Or, tout passe par la capacité du graffiteur à se prouver dans son *getting up*. C'est dans cette détermination que le signataire trouvera la valorisation de son acte. De plus, c'est avec son *getting up* que le graffiteur commence à se singulariser parce que c'est à cette étape de son activité qu'il fait circuler son nom pour le faire connaître et qu'il travaille, comme nous le verrons, à se construire une certaine image au sein de sa sous-culture.

2.1.3 Les particularités de la signature graffitique

Si la signature graffitique constitue un facteur fondamental à la construction d'une certaine image, voire d'un statut, elle se différencie à plusieurs niveaux de la signature classique. Les questions relatives à la validation, à l'authentification et à la singularité du signataire ne revêtiront pas les mêmes significations. L'ouvrage de Béatrice Fraenkel sur *La signature, Genèse d'un signe* et son texte *La signature comme exposition du nom propre*, publié pour le recueil *L'écriture du nom propre* sous la direction d'Anne-Marie Christin, nous

permettront de dresser le portrait d'un "auteur-vandale" dont la signature n'est pas traditionnelle. Puis, *Les mots dans la peinture* de Michel Butor serviront à situer la signature graffitique en parallèle à ou à l'écart d'une tradition de la signature picturale dans l'histoire de l'art. Nous limiterons notre analyse aux signatures textuelles, même si l'histoire de l'art reconnaît, notamment à travers le *connoisseurship*, d'autres types de signatures.

La signature classique, telle que nous la connaissons, permet l'authentification d'un individu et vient simultanément valider le document signé. Plus particulièrement, un individu s'identifie au moyen d'une signature; elle réfère directement au nom propre de l'auteur retrouvé sur un acte de baptême et donne une forme graphique singulière à ce nom qui permet de distinguer le porteur des homonymes. La signature classique fait, par conséquent, figure d'acte de validation en étant juridiquement et légalement reconnue. L'individu valide et confirme son identité en apposant son nom signé qui vient désigner et représenter sa propre personne :

La signature suppose l'écriture autographe de son nom par le scripteur. En tant que tel, ce nom n'indique rien de plus que sa catégorie d'unité linguistique particulière, celle d'un désignatif. Sa reprise par la signature, dont on peut dire qu'elle énonce le nom, précise la nature de son référent : le nom signé ne peut être un nom fictif ne désignant qu'un personnage imaginaire. (Fraenkel 1992 : 110)

Dans son texte *La signature comme exposition du nom propre*, Béatrice Fraenkel mentionne notamment que la signature s'engage à « affirmer l'exactitude, la sincérité d'un écrit ou en assumer la responsabilité » (Fraenkel 1995 : 216), d'où sa nature performative (Fraenkel 1995 : 216). Fraenkel indique qu'à fortiori « l'inscription autographe du nom propre peut s'interpréter tout à la fois comme le moment où le scripteur donne vie à son nom, le dote d'un principe actif » et « où il s'affirme dans sa capacité de sujet juridique » (Fraenkel 1995 : 232). La signature classique représente ainsi un gage de singularité du nom propre. La signature classique fait entrer le sujet dans un système de conventions reconnues et acceptées parce qu'elles ont un statut administratif et légal.

De son côté, l'inscription de la signature graffiti ne se réalise évidemment pas dans les mêmes conditions ni pour les mêmes raisons; il en ressort certaines contradictions avec la signature classique. Nous devons tout d'abord remettre la signature graffiti dans le contexte de sa culture. À priori, la signature graffiti dirige le regard vers elle-même, en plus de faire écho aux espaces qu'elle investit. La signature graffiti se découvre; c'est au marcheur de la remarquer, de la retirer de son emplacement et d'en démêler le sens. Elle s'approprie des surfaces urbaines, met au défi un pair ou inscrit son nom auprès d'un autre graffiteur. Elle rend hommage à ses homologues, les membres de son *crew*, ou à des noms plus respectés qu'elle-même, des noms qu'elle admire. La signature graffiti représente en quelque sorte une histoire de famille, même si le nom qu'elle met en valeur ne relie pas un *writer* à un autre en vertu de racines généalogiques communes : la signature graffiti fait étroitement référence à un *crew* qui devient une sorte de seconde famille en le mentionnant dans ses inscriptions sur les surfaces urbaines. Par exemple, lorsque le graffiteur Axe peint son pseudonyme sur les murs de la ville, il ajoute le nom du *crew* auquel il appartient, tout en jouant avec la sonorité et l'orthographe de celui-ci : *K6A* ou encore *Qué Six Hay* (ill.10), tel qu'il en est le cas dans cette illustration en annexe¹⁶. Il en est de même pour les *pieces* de Sohoe dans lesquels on discerne l'appellation *UNC* (ill.11) et les *throw-up* de Castro qui s'accompagnent du *VC* si visible à Montréal (ill.12).

La signature graffiti met en scène un individu qui passe outre la juridiction légale de son acte en s'affirmant par l'intermédiaire d'un pseudonyme. Par l'écriture d'un nom de plume, elle est conséquemment une signature fictive parce qu'elle réfère à une entité qui n'existe pas légalement¹⁷. On se retrouve alors vis-à-vis de deux identités pour une seule et même personne. La première identité est réelle : elle s'authentifie par la signature classique d'un document juridique au moyen du nom propre figurant sur l'acte de baptême, et renvoie assurément à une entité qui existe légalement. La deuxième identité est fictive et illicite : sa signature n'authentifie absolument rien, indique un nom propre inventé cachant et transgressant sa véritable identité, et désigne du même coup un être qui n'existe pas

¹⁶ Voir les illustrations à la fin du mémoire.

¹⁷ Selon l'Union des écrivaines et des écrivains québécois, notons que pour être reconnu et être capable de signer légalement de son nom de plume, un individu doit faire enregistrer administrativement son pseudonyme ou tout simplement changer de nom (UNEQ 2012).

légalement. Cependant, la signature graffitique comme la signature classique ont un point en commun. L'une comme l'autre est opaque : la recherche du style et la calligraphie sont ce qui distingue l'auteur. Malgré tout, le graffiteur se positionne toujours en marge de ce qui définit son statut légal et réel aux yeux d'une culture dominante, du fait de son individualité fabriquée. Avec *The tools of engagement*, Kris Murray décrit parfaitement ce que représente cette deuxième identité aux yeux des graffiteurs eux-mêmes :

Graffiti writers have modified and replaced the signature to represent an identity other than their given names, that when applied to physical places of the city unofficially binds them to the locales that they write upon. [...] In effect, he inscribes himself into the physical body of the city, as if it was a document, and acquires a binding, contractual, textual relationship with the particular locale he has signed. (Kris Murray 2010 : 32-33)

Visiblement, ce nom de plume représente un enjeu symptomatique de la signature graffitique : toute la culture du graffiti est une culture de noms fictifs. D'ailleurs, à l'image de notre société, ces noms d'auteurs structurent et composent la communauté du graffiti; ils en constituent l'essence. Dans *Qu'est-ce qu'un auteur?* Michel Foucault soulignait à ce sujet la capacité de notre culture à s'organiser autour de noms propres qui ont à la fois une fonction de « description », de « désignation », et de « classifica[tion] » (Foucault 1994 : 796-798); ces noms permettent un « rapport d'homogénéité ou de filiation, ou d'authentification » (Foucault 1994 : 798). Il ajoute ainsi : « La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société » (Foucault 1994 : 798).

Selon la régularité du *getting up*, cette deuxième identité en arrive souvent à devenir si présente et si significative que les pairs de l'artiste graffiteur et l'environnement extérieur à sa sous-culture (autorités municipales et artistiques, médias, citoyens, etc.) le reconnaîtront et le nommeront en recourant uniquement à son pseudonyme. En ce sens, ceci rejoint une conception romantique de la signature commentée par Béatrice Fraenkel dans *La signature, Genèse d'un signe* : « Le héros romantique magnifie, plutôt que le nom, la signature, seule capable d'affirmer la singularité de l'être. [...] elle est le mode romantique privilégié

d'affirmation, d'intensification et d'appropriation du nom propre [...]. » (Fraenkel 1992 : 118).

La signature graffitiue accentue les questions identitaires par une mise en lumière plus importante sur le moi illicite de l'artiste : « Illegal graffiti involves a celebration of the self. » (Macdonald 2002 : 71). Le graffitiue recherche dans son *getting up* la reconnaissance de ses pairs ou, plus précisément, la reconnaissance de son nom, ce qu'explique Ella Chmielewska en ces mots : « Graffiti is an act of pointing to itself, an act of calling attention to self while designating specific place as well as indexing its environ and authority of the writer. » (Chmielewska 2007 : 151). Essentiellement, plutôt que de servir de signe de validation juridique permettant parallèlement de désigner une identité reconnue légalement, la signature graffitiue correspond à l'affirmation absolue d'un moi s'exprimant en toute liberté. Elle forge sa propre autorité sans recourir à aucune instance de légitimation. Cette affirmation illicite et libre d'un sujet constitue l'autorité du graffitiue et c'est ce qui forme sa renommée dans sa communauté. Si la signature classique s'exécute et se légitime dans une légalité de l'écrit, le graffitiue renverse ce système en opérant dans l'illégalité du geste : avant toute chose, « Illegality is a natural starting point » (Macdonald 2002 : 72) pour l'affirmation identitaire d'un graffitiue. Au fond, la signature graffitiue est auto-référentielle. Dès lors, le graffiti devient un acte foncièrement narcissique : il ne s'agit que d'un témoignage se rapportant à soi-même, mais où la valeur expressive identitaire prend seulement tout son sens dans l'illégalité. L'artiste graffitiue cherche à faire parler de lui : en atteignant ce but, il parvient à se donner une notoriété dans sa sous-culture.

2.1.4 L'opacité de la signature graffitiue

Si la signature graffitiue représente une figure fictive, alors comment en arrive-t-on à y reconnaître le témoignage d'une individualité réelle? Après tout, la signature est plus souvent qu'autrement illisible, peu importe qu'il s'agisse d'un *tag*, d'un *throw-up* ou d'un *piece*. Le regard extérieur qui s'arrête sur une signature graffitiue se bute continuellement au même mur de l'incompréhension. D'ailleurs, beaucoup ignorent que le fondement du

graffiti consiste en la signature d'un pseudonyme comme substitut d'un nom propre juridiquement reconnu : le simple traitement des lettres de l'alphabet est si différent que le spectateur n'arrive pas à opérer le moindre déchiffrement linguistique.

Même quand ce spectateur comprend finalement qu'il s'agit de la formulation graphique et picturale d'une individualité, la lecture de la signature graffitique s'avère souvent si ardue que notre œil abandonne le décodage. Admirer seulement la facture, la technique et la maîtrise du médium ne suffit pas; les yeux se fatiguent avant d'avoir réussi à mettre la main sur la clé de l'énigme identitaire. La signature graffitique échappe à l'entendement usuel de la signature, ou même du nom propre. Pourtant, comme nous l'avons déjà affirmé, la signature graffitique est aussi opaque que la signature classique : signer est rendre le nom illisible. Toutefois, sa présence sur un mur qui n'appartient pas à son auteur fait en sorte que son opacité devient une source d'inconfort parce qu'elle n'a pas de raison d'être légalement. Puisque nous ne comprenons pas l'appropriation de la propriété (privée ou publique) représentée par la signature graffitique, son abstraction contribue du même coup à son caractère répulsif et à son opacité (ill.13).

Michel Butor affirmait, dans *Les mots dans la peinture*, que le titre d'une œuvre tend nécessairement à collaborer à son décodage, même si l'œuvre semble au premier coup d'œil illustrer autre chose de ce que son intitulé désigne. Butor donne pour exemple le tableau *La Chute d'Icare* du peintre Bruegel l'Ancien, tableau où le titre permet au spectateur d'en comprendre la teneur (Butor 1969 : 14). La présence du titre permet d'éclaircir et de faciliter la lecture de l'image. Cependant, la signature graffitique ne correspond pas à un tel usage du textuel. Elle ne constitue pas le périphrase de l'œuvre comme un titre. Elle ne s'ajoute pas non plus à une œuvre comme signe d'accomplissement ou de finalité. Elle est l'œuvre (ill.14). L'œuvre d'un graffiteur correspond à sa signature et de manière équivalente à son pseudonyme. Or, toute l'œuvre devient inintelligible. La signature graffitique apparaît ainsi comme une agression visuelle; le spectateur se contente de deviner qu'il s'agit de l'expression d'une individualité.

Étant donné que la signature et, corrélativement, le nom sont inintelligibles, on ne pourrait demander à son auteur de changer de pseudonyme. En d'autres mots, dire que ces signatures seraient mal nommées ou insensées parce qu'illisibles équivaldrait à demander à leur auteur de changer de nom, et ultérieurement d'identité, une identité spécifique à une sous-culture. Ceci communiquerait une croyance envers une certaine neutralité du nom propre, voire même une banalité de l'individualité qui la représente : tout le principe de la signature graffiti culmine dans la diffusion de cette même individualité. Pareillement, on ne peut demander au graffiteur de changer de style, car tout son travail résulte dans la technique de composer avec le lettrage : en modifiant et en transformant l'alphabet, le graffiteur recherche son propre style. Après tout, tel que l'explique Tracy 168 pour le film *Bomb it* : « You don't lose the basis of the letters, but you want to lose the letters. » (Reiss 2008). La dimension stylistique et graphique du lettrage de la signature graffiti est particulière à une culture précise et à aucune autre; le graffiteur travaille et retravaille constamment sa signature. Il ne se fixe pas nécessairement à un style. Diverses calligraphies sont explorées et expérimentées (ill.15).

Toutefois, il arrive dans les cas d'un *piece* que le graffiteur signe une deuxième fois, tout près, comme un peintre signe une œuvre fraîchement accomplie (ill.16). C'est comme s'il y avait un dédoublement de la signature, mais cette deuxième inscription n'aide pas toujours à déchiffrer le *piece*. L'inintelligibilité s'en trouve presque indexée et renforcée par les deux signatures. Certes, ce ne sont pas tous les graffitis qui sont illisibles, mais l'étrangeté des noms nous fait prendre connaissance d'un lexique propre à une sous-culture, et c'est ce lexique qui n'est pas toujours intelligible. Qu'il s'agisse de l'incompréhension des pseudonymes ou de l'illisibilité de ceux-ci, cette calligraphie est généralement dans un cas comme dans l'autre difficile d'approche pour un observateur n'étant pas initié à la sous-culture du graffiti.

Ce qu'il importe de comprendre dans la problématique discutée ici est toute l'importance accordée à la recherche et à la réalisation *stylistique* d'un pseudonyme, même si celui-ci peut paraître extrêmement opaque. L'illégalité de la pratique oblige ainsi le graffiteur à envelopper son identité réelle d'un masque; la signature prend la place du graffiteur et elle

déguise son pseudonyme en le rendant par le style indéchiffrable, ou du moins, difficile à lire. La signature graffitiue stimule la curiosité pour l'existence du pseudonyme, pour l'exercice du graffiti et pour l'auteur qui en fait son mode de vie. Le visage du graffitiue reste dans l'ombre, tandis que la présence de sa signature suscite à elle seule des interrogations sur la pratique du graffiti. Par l'absence d'un corps physiquement représenté s'effectue inversement la mise en lumière d'une identité fictionnelle et des principes l'inspirant à apposer sa signature.

2.2 La signature graffitiue et la construction d'une figure d'artiste machiste

Le fonctionnement de la signature graffitiue expliqué avec le *getting up* et la manière par laquelle cette signature illégale se distingue de la signature classique amènent à concevoir une certaine image du graffitiue. D'ailleurs, il est étonnant que le terme de *getting up* n'ait pas été l'objet d'une plus grande analyse, spécialement pour la constitution de cette image du graffitiue, de la part des auteurs qui ont écrit sur la sous-culture du graffiti. Le terme est souvent décrit, expliqué et mis en contexte avec l'exercice du graffiti (Castleman, Macdonald et Waclawek, par exemple), mais il n'est aucunement associé à la masculinité de l'auteur qui le performe. Selon le *Canadian Oxford Dictionary*, *get up* correspond à « rise or cause to rise from sitting ». Quelques lignes plus loin, le slang *get it up* signifie « achieve an erection » (Barber 2004 : 630). Une figure machiste se dessine alors facilement : le graffitiue contribue à cette construction virile par les vocabulaires et les actions qui définissent sa culture, et la société l'enrichit de jugements et d'opinions. Ce portrait de l'artiste graffitiue donne alors à voir une identité plus masculine que féminine. Parallèlement, l'image ainsi conçue réitère certains aspects valorisés par les milieux de l'art qui lui associent volontiers la figure de la bohème artistique. Les recherches de Nancy Macdonald dans *The Graffiti Subculture* sur l'identité masculine du graffitiue, de même que le travail de Nathalie Heinich sur la singularité artistique avec l'ouvrage *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique* permettront de démarrer cette nouvelle discussion et de réfléchir sur cette construction singulière d'un statut machiste.

2.2.1 La construction d'une image masculine de l'artiste graffiteur

Nous avons vu que la signature graffitique se distingue par un travestissement de l'identité marginale; elle recourt à un nom propre fictif, le pseudonyme, qui se performe et se singularise dans un geste signataire illégal. En cela, la signature graffitique diverge largement des principes régulant la signature classique qui, elle, est un geste performatif authentifiant et validant un document légalement et juridiquement reconnu et produit par une identité réellement existante.

Selon cette optique, la signature graffitique fait en sorte que la figure du graffiteur se soumet sans problème à diverses opinions et perceptions. Le travestissement de l'identité et le non-conformisme de cette signature permettent rapidement de bâtir une figure type de l'artiste graffiteur. C'est une figure fortement masculine parce que les traits dominants que la signature graffitique fait ressortir occultent la possibilité d'une présence féminine. Effectivement, les caractéristiques que communique la signature graffitique sont, dans notre société, davantage attribuées aux hommes qu'aux femmes : rébellion, dépassement des règles et singularisation marginale dans le but de se prouver. Ces traits qui sont de l'ordre du marquage territorial et de la culture de défi relèvent traditionnellement d'une expérience mâle. La diffusion et la visibilité de la signature permises par le *getting up* assurent d'autant plus la transmission de ces caractéristiques; l'expression même de *getting up* participe de cette masculinisation de la pratique graffitique.

Nous sommes ainsi portés à nous demander ce qui pousse les graffiteurs à s'aventurer dans le risque pour signer d'un nom de plume. Nous nous demandons comment ils y sont parvenus. Nous nous interrogeons constamment. Nous sommes dès lors entraînés à affirmer plus aisément que la signature graffitique coïncide avec la figure d'un sujet masculin; les valeurs que transmet le graffiteur à travers son graff poussent la société à édifier des images, des mythes et des stéréotypes quant à sa personne et, parallèlement, à son activité.

Or, en véhiculant une individualité fictive et travestie, le graffiteur, homme ou femme, contribue à produire une impression de son activité qui en viendra à être partagée à une plus large échelle que celle de sa sous-culture. Donc, à notre tour, nous émettons sur le graffiti et sur son auteur des jugements, des commentaires et des suppositions, sans pourtant connaître la personnalité ni l'apparence physique du graffiteur. Si la signature graffitique tend, d'une part, à provoquer la colère et l'incompréhension, elle amène, d'autre part, le surgissement d'une multitude de questionnements sur l'exercice même de signer illégalement dans la rue. La signature graffitique crée des jugements et des perceptions préconçus; en étant tout ce qui reste du geste du graffiteur, elle autorise la multiplication des suppositions. Le travestissement incarné par un nom fictif rend l'identité facilement malléable. Par conséquent, ceci amène à une projection type de l'artiste graffiteur qui lui offre l'opportunité de modeler une image de lui-même.

Cette image insiste sur des valeurs masculines. En effet, l'artiste graffiteur valide une identité virile en apposant sa signature à l'intérieur de paramètres sociaux culturellement associés à la figure du jeune garçon : courage, résistance, rébellion, dissidence, audace, etc. : « To maintain their subcultural standing, writers must [...] keep producing evidence of their masculine status. » (Macdonald 2002 : 105). En démontrant qu'il est un homme, le graffiteur fait ses preuves : il est un dur et c'est un fort. En d'autres mots, le défi et le risque encourus pour inscrire son pseudonyme lui permettent de se gagner le respect de sa communauté, et ce respect le confirmera dans son statut machiste :

[...] the greater the danger and the risk and thus necessary daring and machismo, the greater the respect, the greater the status, the greater the man. Personal validation of one's manhood is worth nothing without this public reinforcement or recognition [...] (MacDonald 2002 : 105)

Nancy Macdonald compare par ailleurs la culture du graffiti à un rite de passage dans lequel les garçons se définissent par le biais de valeurs qui, lorsqu'elles sont mises en application, confirment leur identité d'hommes (Macdonald 2002 : 101). L'auteure ajoute que le jeu du chat et de la souris entre les policiers et les graffiteurs participe de cette réclamation d'un statut masculin : « The police must control deviance to claim their

identity, the deviants must evade this control to claim theirs. [...] In this light, the conflict we see here might be better viewed as a battle of masculinities. » (Macdonald 2002 : 121). En somme, « Writers keep up their illegal activities because they want to sustain the image or definition that has been imposed on them » (Macdonald 2002 : 127), soit une définition machiste.

La sous-culture fait également la promotion d'un statut masculin à travers ses vidéos, ses magazines et ses sites web. Le marché de la culture du graffiti enrichit le caractère viril d'une performance construite dans la rue; il la rend publique et à la portée de tous. Ce marché aime attirer l'attention sur cette figure désobéissante, hors-norme et insoumise : le sujet machiste s'en trouve ainsi flatté et renforcé. Nous y percevons le désir insistant de promouvoir une personnalité vigoureuse, une performance suscitant la curiosité et un statut d'*outcast*, par le biais de médiums qui assurent une circulation rapide et efficace d'une image d'artiste masculine. Il suffit de prendre pour exemple le film *Wreckcognition* de Patrick O'Connor qui ne dévoile rien d'autre que les projets aventureux et héroïquement rebelles des graffiteurs filmés. L'espace urbain est montré d'une manière à nous rendre conscients du risque investi par l'artiste criminel : une patrouille policière n'est jamais bien loin et tout se déroule évidemment la nuit dans des lieux plus ou moins rassurants. Aucune artiste féminine n'est présentée en tant qu'actrice d'une telle sous-culture. Tout comme avec *In & Out*, l'image du *bad boy* est mise de l'avant. La vidéo captive le spectateur à partir des valeurs masculines que le graffiteur projette devant la caméra. Néanmoins, devons-nous prendre ce peu de considération envers l'artiste féminine comme une négligence de la part des acteurs de cette sous-culture? Nous nous devons reconnaître que très peu de filles exercent le graffiti à Montréal avec la même hardiesse que les garçons. Aussi, très peu d'entre elles en font entièrement leur mode de vie. Il ne faut donc pas s'étonner que certains supports de communication comme la vidéo diffusent prioritairement une figure masculine d'artiste.

De plus, même au sein de la pratique traditionnelle des arts, certains gestes de l'exercice graffitique ont été perçus comme vigoureux, énergiques et, conséquemment, masculins¹⁸. Par exemple, le fait de pulvériser de la peinture aérosol peut sans doute trouver un parallèle dans le geste viril d'un Jackson Pollock éclaboussant sa toile de peinture industrielle. Dans *The Optical Unconscious*, Rosalind Krauss qualifie le *drip* de Pollock de violent et rappelle la perception similaire que Cy Twombly en avait :

The violence that Twombly read in the traces left to mark the path of so many sprays of liquid thrown by Pollock from the end of stick or brush, the violence that therefore "completed" [...] as graffiti, invested Pollock's traces with a form. For the formal character of the graffito is that of a violation, the trespass onto a space that is not the graffitist's own, the desecration of a field originally consecrated to another purpose, the effacement of that purpose through the act of dirtying, smearing, scarring, jabbing. (Krauss 1993 : 259)

Un premier rapprochement se détermine alors entre la figure agressive de Pollock, puis de Cy Twombly, et celle d'un graffiteur qui enfreint la loi pour énoncer son individualité dans la rue. Effectivement, nous discernons un lien machiste entre un geste frénétique et la dissémination d'une signature par la transgression (la violence) des lois de la propriété et par le travestissement de l'identité réelle de l'artiste graffiteur.

De plus, Rosalind Krauss rapproche l'exécution des tableaux de Pollock de l'idée d'un animal pissant au sol. Elle cite pour exemple les propos de l'historien d'art Thomas Craven et de l'artiste Tom Benton qui, dans les années 1950, affirmaient que les *drips* de Pollock auraient pu être réalisés par un chien ou par un chat (Krauss 1993 : 248). D'ailleurs, certains ont remarqué dans ces *drips* l'anticipation d'un Andy Warhol qui recherche la notoriété de Pollock en pissant sur ses supports horizontaux. Ces œuvres ont été nommées *Oxydation Paintings* (Krauss 1993 : 273). Néanmoins, Warhol incarne la figure *queer* par excellence, à l'opposé de la figure virile de Pollock. Cela dit, retenons de cette idée qu'un nouveau rapport machiste et primitif s'établit entre un artiste graffiteur qui répand sa signature de façon aussi efficace que possible et un animal qui marque son territoire. En

¹⁸ L'image forte, vigoureuse et énergique de l'artiste admiré découle d'une longue tradition de puissance masculine inscrite dans l'histoire de l'art; Greenberg se sert notamment de cette tradition dans la critique formaliste au sujet de la figure mâle de Jackson Pollock (Dubreuil-Blondin 1979 : 65).

fait, l'artiste graffiteur est cette figure traditionnellement masculine qui marque l'espace urbain pour le revendiquer; il véhicule des valeurs masculines à travers la signification de sa signature graffitique et expose ainsi un comportement profondément viril.

De ce fait, il n'est donc pas étonnant de constater, au sein de la culture du graffiti, un refus de toute forme de féminité; c'est ce qui permet d'assurer l'accomplissement de même que la survivance d'un statut masculin et de ses valeurs. Nancy Macdonald définit cette quête d'un statut masculin comme une « *struggle for masculine supremacy* » (Macdonald 2002 : 121). Cette idée de suprématie se retrouve d'ailleurs discutée par Griselda Pollock dans *Differencing the Canon* où elle dénonce la masculinité de la discipline de l'histoire de l'art; à la lumière de ses propos, on constate que la culture du graffiti produit un discours idéologique machiste semblable. En effet, elle explique que la pensée dominante de l'histoire de l'art « *relied upon the category of a negated femininity in order to secure the supremacy of masculinity within the sphere of creativity* » (Pollock 1999 : 5). Graffiti et histoire de l'art ne sont donc pas si éloignés l'un de l'autre; ils possèdent plusieurs points en commun.

2.2.2 L'artiste bohème et l'artiste graffiteur

Jusqu'ici, nous avons eu maintes fois l'occasion de remarquer que la culture du graffiti se construit en marge d'une culture dominante. Aucun autre milieu que celui de l'art n'est à même de le revendiquer. Nous désirons ainsi montrer de quelle manière la sous-culture graffitique puise dans l'histoire de l'art pour se définir et se constituer en tant que pratique. Pour ce faire, nous établirons d'abord un lien entre la figure du *outcast* de l'artiste graffiteur et la figure traditionnelle de l'artiste bohème, deux prototypes où l'on discerne des traits foncièrement masculins.

À partir des analyses sur l'artiste bohème produites par deux auteurs, Jerrold Seigel et Nathalie Heinich, il devient évident que la figure de l'artiste graffiteur en arrive à devenir une modalité supplémentaire des figures courantes de l'identité artistique. On prend

également conscience que le monde de l'art, qui travaille à une institutionnalisation de l'artiste graffiteur et de son activité, récupère de ce fait une figure emblématique du XIXe siècle : en dressant un parallèle entre le bohème d'Henry Murger (*Les Scènes de la vie de bohème*, 1845) et l'artiste graffiteur, on parvient à recycler non seulement une pratique de rue, mais aussi une figure d'artiste longtemps dépassée et évacuée par le monde de l'art. On retrouve en effet dans la figure du graffiteur ce qui faisait au XIXe siècle de l'artiste un être totalement bohème; c'est cette facette du graffiteur qui suscite un intérêt majeur de la part du milieu institutionnel de l'art.

Comment définir la bohème? Dans son ouvrage *Paris Bohème*, Jerrold Seigel explique que cette figure représente l'état d'individus qui, au lendemain de la Révolution française, comprennent que la nouvelle société bourgeoise se construit sur des bases qui excluent l'idée d'un projet collectif : l'égoïsme et les intérêts personnels priment sur la communauté et conduisent la nouvelle société vers une « atomisation sociale » (Seigel 1991 : 19-20). Pourtant, les valeurs nées d'une société bourgeoise permettent à certains de voir dans ce projet la possibilité de s'orienter vers une indépendance et une émancipation professionnelle en travaillant soi-même à développer ses propres aptitudes (Seigel 1991 : 25).

Par ailleurs, rappelons que la bohème se positionnait contre les intérêts personnels d'une bourgeoisie que l'on identifiait à des modèles masculins. D'où les limites du projet démocratique porté par la Révolution française, ce qu'affirme Griselda Pollock dans *Vision and Difference* (Pollock 1988 : 67). Les revendications de la bohème représentaient principalement des intérêts d'hommes et non de femmes parce qu'elles n'étaient de toute façon peu ou pas socialement accessibles à la femme au XIXe siècle : « the mapping of the separation of the spheres for women and men on to the division of public and private was powerfully operative in the construction of a specifically bourgeois way of life » (Pollock 1988 : 68). Or, la « libre subjectivité » (Seigel 1991 : 35) de la bohème décrite par Seigel est une libre subjectivité entièrement masculine. Dans sa position d'opposition, la bohème ne considérait aucunement la possibilité d'une liberté également féminine.

Même si les cadres de la bohème débordent du XIX^e siècle, nous avons choisi de concentrer notre examen principalement sur la seconde moitié de cette période parce qu'elle manifeste justement un enthousiasme et une curiosité importante pour cette figure. Les cabarets, comme le Chat-noir fondé en 1881 par Émile Goudeau et Rodolphe Salis (Seigel 1991 : 214), encouragent notamment « l'aura de la bohème » et le « mélange de commerce et de fantaisie » qui imprègnent leurs espaces (Seigel 1991). Dans cette atmosphère, ils offrent l'opportunité à de jeunes artistes de se produire en public; au moment où le mécénat décline, cette autopromotion permet à ces derniers d'aller chercher des clients potentiels (Seigel 1991 : 217). Jerrold Seigel explique que cette autothéâtralisation représente un « mode de publicité » qui avait pour objectif de « faire sortir de leur mansarde des poètes pauvres et obscurs pour les amener à la lumière de la notoriété. » (Seigel 1991 : 213).

Nathalie Heinich affirme de la bohème qu'il s'agit d'un mode de vie exalté du romantisme au XIX^e siècle qui en fait une véritable source de fascination. (Heinich 2005 : 38). Ce qui ressort plus spécialement de l'analyse de l'auteure est le trait distinctif de la marginalité; celle-ci se traduit entre autres par l'originalité que démontre l'artiste dans sa production. Heinich signale le cas de Vincent Van Gogh, incarnation de l'artiste bizarre, « excentrique », qui suscite l'« incompréhension des contemporains » (Heinich 2005, 279 et 282). Seigel note aussi le caractère d'originalité que l'on retrouve dans la peinture de certains artistes, notamment par les sujets abordés, de même que par l'individualisme marqué de la personnalité, que l'on pense à Manet, par exemple (Seigel 1991 : 286). Il aborde également la notion de marginalité pour qualifier la perception que Zola avait des impressionnistes dans les années 1870-1880; il parle de « la condition persistante de parias » et des « éléments antisociaux » qui caractérisent ce groupe (Seigel 1991 : 287).

Original, l'artiste bohème se positionne ainsi en marge, en d'autres mots « hors hiérarchie », tout en côtoyant les « extrêmes de l'échelle sociale » (Heinich 2002 : 35), dont il prétend se tenir à l'écart. La figure de l'artiste bohème, ajoute Nathalie Heinich, se définit donc par l'opposition, la critique et la contestation de certains milieux sociaux (Heinich 2002 : 35) et de la tradition artistique. Gustave Courbet incarne très bien cette position au

cours de sa carrière par sa volonté de questionner l'académisme au moyen de son réalisme qui brise avec les formes classiques de l'art (Seigel 1991 : 84). Courbet, soutient Seigel, avait « une volonté farouche de faire son chemin à ses propres conditions, sans le moindre compromis » (Seigel 1991 : 86).

De plus, le bohème se soucie relativement peu des règles et s'affiche en provocateur par rapport aux milieux desquels il se distancie. Il se distingue ainsi par sa liberté et son non-conformisme, reprenant notamment l'idée exotique et romantique du gitan dégagé de toutes obligations (Seigel 1991 : 33). Bien que sa réussite ne soit nullement assurée, elle s'ancre dans l'esprit de son temps en vivant dans le moment présent (Heinich 2002 : 36) : « l'expression artistique n'a pas à être soumise à d'autres finalités qu'elle-même » (Heinich 2002 : 35). Néanmoins, Nathalie Heinich spécifie bien que la figure du bohème est « à la fois mythe et réalité, dans [des] proportions variables selon les cas » (Heinich 2002 : 39); elle est, autrement dit, aussi bien le fruit de constructions mentales que de « réalités matérielles » (Heinich 2002 : 39).

Mise en parallèle avec la bohème, la figure de l'artiste graffiteur fait émerger des rapprochements. En effet, nous assimilons aisément l'artiste graffiteur aux traits caractéristiques de la bohème parce qu'il se sert de ces mêmes traits pour se singulariser. Par le fait d'utiliser une image à la fois masquée, décontractée, sauvage et excentrique, le graffiteur attire la curiosité tout en sachant garder le mystère sur son identité. Nous remarquons alors que la figure de l'artiste graffiteur se définit principalement par l'originalité, la provocation et la marginalité, tout comme celle de l'artiste bohème. Par contre, à la différence de ce qui se passe pour la bohème, la marginalité de l'artiste graffiteur se réalise dans la transgression de la loi et de l'identité réelle que valorise l'exercice de sa signature :

Graffiti are generally defined as unofficial drawings or inscriptions made on surfaces the main function of which is not usually related to that purpose. Transgression is thus to some degree essential to this kind of unauthorized expression, which tends to be illegal and illegitimate. (Gamboni 1997 : 327)

Évidemment, la bohème du temps de Courbet ou de Manet n'avait en elle-même rien de bien transgressif. Certes, les thèmes employés étaient le reflet de la vie moderne et les techniques picturales étaient nouvelles. Malgré ces écarts, les artistes de la bohème pratiquaient leur art en toute légalité, même s'ils remettaient en question les valeurs d'une culture dominante, et leur pratique artistique n'avait rien de risqué ni d'intrépide. En fait, nous insistons ici sur ce qui détermine la *marginalité* de chacune de ces figures. Même si elle ne s'incarne pas de la même manière, cette caractéristique de la figure de la bohème transparait jusqu'à un certain niveau dans celle du graffiteur. Toutes les deux illustrent une figure du *outcast* parce qu'en marge : ils attirent la curiosité et provoquent la fascination parce qu'ils incarnent un mélange de fantaisie et de contestation à l'égard d'une culture dominante. Il n'est ainsi pas surprenant que s'effectue présentement une exaltation sans précédent du graffiti et du *street art* par les milieux de l'art.

Ce positionnement anticonformiste et rebelle est précisément ce qui constitue un aspect capital de toute la pratique du graffiteur et qui se rapproche de la figure du bohème. Le graffiteur personnalise son identité dans le graffiti, non seulement par son style qui lui sera spécifique, mais aussi par l'image de marginalité qu'il offre de lui-même. Cette marge, à l'inverse de celle du bohème, c'est la transgression. Comment et jusque où est-il prêt à transgresser la loi pour s'afficher par son art? Comme nous l'avons déjà observé, les espaces où il appose son pseudonyme déterminent son habileté et son aptitude à défier les règlements municipaux. Conséquemment, la marginalité est ce qui définit le graffiteur : la manière dont il se sert de cette caractéristique détermine son statut. Sans marginalité, il ne pourrait y avoir de graffiti. Parallèlement, sans cet aspect de transgression, le graffiti n'aurait pas de raison d'être parce que la criminalité de son acte représente une attitude obligatoire pour sa pratique. Dans son livre *Graffiti & Street Art*, Anna Waclawek confirme en ces mots l'importance de l'illégalité du mouvement :

The most common starting point for writers is to get up illegally. The risks, thrills and bravado of painting illegally are addictive and part of the energy expressed through writing. Being part of a world that functions like a secret society – an alternative community through which one can create a different identity in the public sphere – is enticing. Most writers value the subcultural authenticity, fidelity and control that illegal writing facilitates. Working autonomously to their own

schedules and on their own terms, writers have the freedom to paint whatever they want, wherever they want. [...] For many, writing legally strips away the very reason for doing graffiti. (Waclawek 2011: 54-55)

Il est difficile de renoncer à cette liberté de créer et d'action parce que le travail légal apporte avec lui des contraintes et des exigences. Il ne faut alors pas s'étonner que ce ne soient pas tous les graffiteurs qui choisissent de faire le saut vers la légalisation de leur art.

À l'évidence, il ressort que l'artiste graffiteur se positionne en figure oppositionnelle, tout comme le bohème. Le marquage textuel et visuel qu'il réalise provoque les autorités municipales. Le vandalisme auquel il est associé par les autorités municipales et l'apparence sale et enlaidie des bâtiments qu'il signe (*tags* et *throw-up*) contribuent à accentuer l'idée d'une figure anticonformiste, asociale et agitatrice par rapport à l'ordre public. Le graffiteur vit dans la croyance en ce que sa signature peut lui apporter dans le moment présent, mais aussi dans le futur : un statut. Il diffuse son pseudonyme en sachant que sa détermination lui apportera prochainement respect et reconnaissance dans sa sous-culture avant tout, et peut-être au sein du milieu officiel de l'art. Dans la rue, il organise sa propre promotion pour faire valoir un statut qui est en jeu; comme le poète des cabarets, au temps d'Émile Goudeau et de Rodolphe Salis, il met en scène sa propre personne pour se singulariser. Le goût du graffiti pour la gloire n'est donc pas sans précédent. L'artiste graffiteur se fait connaître d'un public plus large que celui de sa communauté. Une telle publicité porte parfois fruit. Comme nous l'avons maintes fois remarqué, des artistes graffiteurs parviennent aujourd'hui à une notoriété artistique, du fait de leur récupération par le marché de l'art.

Le graffiteur nous apparaît comme un être sans règles parce qu'il ne respecte aucunement les lois de la propriété (publique et privée). Toutefois, cela ne veut pas dire pour autant qu'il vit lui-même sans règles. Sa désinvolture et son esprit farouche, à l'image de la bohème, semblent édicter une conduite sans principes; mais, encore une fois, cela n'affirme pas à coup sûr qu'il suive un mode de vie sans principes. Le graffiti ne possède pas de charte écrite de règles, mais toute la culture elle-même se base sur un ensemble de conventions qui régissent les gestes des graffiteurs. L'une de ses règles, nous l'avons déjà

vue, est celle du *getting up*. L'illégalité de l'acte en est une autre. Ce sont des règles, ou peut-être davantage des principes, qui construisent et définissent la sous-culture du graffiti. C'est ce qui donne aussi à celle-ci un caractère foncièrement traditionnel et, de surcroît, machiste. Le but n'est pas de faire une liste de ces principes, mais de démontrer plutôt en quoi certains traits distinctifs de la figure du bohème, traits principalement virils, se retrouvent jusqu'à un certain degré dans celle du graffiteur. La marginalité et l'existence empreinte de risques nous font découvrir une figure mâle clichée de l'artiste graffiteur qui se rapproche du même coup de la figure de la bohème décrite précédemment.

En somme, la bohème est certes une figure folklorique, mais elle continue à transparaître dans la figure narcissique et virile du graffiteur : en utilisant la signature pour promouvoir son nom de plume, l'artiste graffiteur attire l'attention sur lui, acquiert un statut et montre que la reconnaissance gagnée dans la rue nécessite certaines qualités plus que d'autres. De cette manière, le graffiteur célèbre son propre nom et revient ainsi sur un culte classique de l'artiste. Ceci indique d'autant mieux que le monde de l'art, qui récupère une figure d'artiste graffiteur, demeure toujours en quête d'une singularité artistique. Nous convenons donc que ces traits saillants retrouvés dans la figure de la bohème et rattachés à celle du graffiteur font ressortir une image masculine somme toute traditionnelle qui a son précédent dans l'histoire de l'art.

Chapitre 3

L'art des artistes féminines du graffiti à Montréal

Ça été un avantage d'être une fille. J'ai vraiment rencontré tout le monde d'un coup et ça a créé un phénomène [...] On a vraiment beaucoup parlé de moi parce j'étais une fille¹⁹.

3.1 La construction sociale et culturelle de l'identité de l'artiste féminine du graffiti

Suite à l'analyse du statut machiste de l'artiste graffiteur, il s'agit maintenant de réfléchir sur l'identité féminine dans l'art au XXe siècle, afin de mieux caractériser les enjeux auxquels est confrontée l'artiste femme du graffiti dans une culture qui pose des distinctions de genres. Nous effectuerons ainsi un retour sur l'art féministe des années 1970 et 1980; ceci nous permettra de mieux situer notre problématique, à la fois au sein de la culture du graffiti que dans celle de l'histoire de l'art. Nous nous demanderons par la suite comment les concepts traditionnels de l'avant-garde et de la génialité, concepts propres à une histoire de l'art élaborée au masculin, contribuent rétroactivement à penser les identités féminines issues de la culture du graffiti. Nous étudierons la raison pour laquelle la femme est culturellement moins portée à pratiquer une activité marginale et nous questionnerons la façon dont l'artiste féminine du graffiti parvient à prendre une position qui déconstruit un modèle culturel de la féminité.

3.1.1 La structuration culturelle de l'identité féminine

Judith Butler répète en 1988, après Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (1949), que l'identité féminine se construit culturellement. Elle souligne une fois de plus que le genre n'est ni naturel, ni biologique : on ne naît pas femme, mais on le devient (Butler 1988 : 482). À ce sujet, elle affirme que « the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time » (Butler 1988 : 485). En

¹⁹ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

d'autres mots, la structuration de l'identité et, subséquemment du genre, se réalisent selon une suite de faits, de gestes et de comportements qui se performant culturellement : « gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. » (Butler 1988: 482-483). Griselda Pollock réitère cette vision dans *Differencing the Canon* en attestant que la formation identitaire est un « process of becoming » (Pollock 1999 : 32) : l'identité se façonne par l'expérience physique et psychique d'une individualité avec le langage et les symboles qui composent une culture donnée (Pollock 1999 : 32).

Cette position poststructuraliste de Griselda Pollock s'oppose à une autre position que l'on nomme essentialiste. Laura Meyer explique dans *Power and Pleasure* que ce type d'approche féministe « reinfor[ces] a stereotyped or "essentialist" view of feminine identity » (Meyer 2006 : 328). L'art des artistes féminines qui adopte dans les années 1970 cette perspective essentialiste désire principalement mettre de l'avant une esthétique féminine positive au moyen d'une exaltation du corps, de sa sexualité (Meyer 2006 : 318) et d'une sensibilité féminine fondées sur des déterminants biologiques (Lippard 1976 : 81). Il s'agit autant de faire valoir une imagerie féminine que de rechercher un sujet, un style et des médiums que l'on qualifie de féminins. À ce propos, l'artiste Joan Snyder déclare dans *From the Center* : « One of the dangers women are facing right now is that we've been accepted into the art world and are acting out male artists' life-styles. » (Lippard, 1976 : 81). Inspirée par les mots de Barbara Hepworth sur l'expérience du corps comme centre de création (Chicago 1982 : 142), Judy Chicago cherche notamment à ce que son travail ne soit pas seulement perçu de l'extérieur, mais aussi de l'intérieur. Elle travaille sur la sensibilité féminine par l'identification de son corps avec l'image représentée qui, elle, prend souvent l'allure d'une forme "féminine" centrale (la fleur, par exemple). L'art essentialiste interroge ainsi la manière dont la femme se définit naturellement, plutôt que culturellement.

Les auteures poststructuralistes, parmi lesquelles on compte Griselda Pollock, procèdent plutôt selon une logique de déconstruction (Meyer 2006 : 328) et élaborent une analyse qui joint le langage et l'image :

[I]mages, like words, have no inherent meaning, but assume meaning through habitual use. Furthermore, these meanings are structured according to a system of binary oppositions in which "woman," for example, functions as the negative and opposite of "man." [...]. What is needed, instead, is a systematic analysis of the ways in which meaning is produced, or constructed, within the larger cultural context. (Meyer 2006: 319)

L'art de cette deuxième vague féministe, affirme Laura Meyer d'après Griselda Pollock, refuse alors de classer le terme "femme" dans une catégorie fixe (Meyer 2006 : 319) : « The social, sexual and psychic construction of femininity is constantly produce, regulated, renegotiated. » (Pollock 1988 : 82). Donc, la féminité, commente Griselda Pollock, « is a historically variable ideological construction of meanings for a sign W*O*M*A*N [...]. *WOMAN* is both an idol and nothing but a word. » (Pollock 1988 : 71).

Comme nous l'avons déjà maintes fois observé, le graffiti recycle des valeurs et des concepts tirés d'un discours machiste de l'histoire de l'art, mais aussi de processus de socialisation mis en œuvre par une culture dominante. En nous appuyant sur une pensée poststructuraliste, nous expliquerons en quoi la féminité représente un facteur qui sert à illustrer la propension culturellement plus faible des femmes à se livrer à un exercice marginal. Nous cherchons ainsi à comprendre pourquoi une sous-culture comme le graffiti apparaît culturellement moins attrayante pour une femme que pour un homme. Nous démontrerons alors que la pratique du graffiti performe à une plus petite échelle l'idée d'un *gender difference* parce qu'elle tend culturellement à positionner la femme artiste comme "autre".

Nous nous permettrons dès lors de reprendre la question posée par Linda Nochlin en 1973 : *Why have there been no great women artists?* et de constater, qu'autour de la pratique du graffiti, l'interrogation d'il y a quarante ans conserve encore aujourd'hui toute son actualité. Pourquoi retrouvons-nous si peu de femmes artistes dans la sous-culture du graffiti et

pourquoi ne leur accorde-t-on pas le respect ou la réputation de leurs pairs masculins? Bien que Laura Meyer observe dans le texte de Linda Nochlin une vision essentialiste par son désir de donner une visibilité aux femmes artistes (Meyer 2006 : 318), la réponse de Nochlin suggère néanmoins le poids et l'influence de la culture sur le *gender* de l'artiste. Celle-ci répond : « the question of women's equality – in art as in any other realm – devolves [...] on the very nature of our institutional structures themselves and the view of reality which they impose on the human beings who are part of them » (Nochlin 1988: 152).

3.1.2 La structuration culturelle de l'identité dans la sous-culture du graffiti

Nous avons vu au chapitre précédent comment la culture du graffiti se rapproche d'une tradition de l'histoire de l'art par le recours à la figure marginale de l'artiste bohème. La bohème qui se retrouve dans les valeurs, les attitudes et les gestes performés par les graffiteurs nous laissait entrevoir une figure d'artiste fondamentalement masculine. Par contre, nous n'avons que brièvement effleuré, autour de Griselda Pollock, le fait que la culture du graffiti reprend également une certaine conception machiste de l'avant-garde et du génie. La parenté que ces deux notions possèdent avec l'histoire de l'art, la communauté graffitique et les institutions de l'art qui font la promotion d'un art de rue structure culturellement la pratique du graffiti et favorise la mise en place d'une conception machiste de l'exercice.

Au chapitre premier, nous avons relié avant-garde et graffiti par leur désir commun de revaloriser un rapport à la réalité. Il apparaît d'autant plus facile de combiner avant-garde et graffiti parce que nous supposons qu'ils incarnent dans leurs démarches et leurs techniques l'idée de nouveauté : de nouvelles façons et de nouveaux moyens d'investir la réalité. À ce propos, Carol Duncan explique dans son texte *Virility and Domination* que l'histoire de l'art a eu régulièrement tendance à rattacher l'avant-garde au principe d'innovation qui illustre à son tour la liberté de l'artiste (Duncan 1982 : 294). Duncan bâtit une analyse à l'aide d'un répertoire de nus féminins produits par deux générations d'avant-garde : les

Symbolistes, puis les Fauves et les artistes de Die Brücke. Elle indique que l'artiste de ces générations « makes visible his own claim as a sexually dominating presence » (Duncan 1982 : 293) ; il réduit la femme imagée à l'état d'un objet de chair et d'une entité sans traits précis qui nous permettent de l'humaniser (Duncan 1982 : 298). Duncan démontre que si l'artiste d'avant-garde défend des valeurs progressives et libérales, de telles représentations témoignent néanmoins d'une expérience masculine seulement (Duncan 1982 : 308) et servent ultérieurement le plaisir de l'homme bourgeois (Duncan 1982 : 311). Duncan parle donc d'images dans lesquelles la femme, parfois une Ève ou une Salomé, « is still treated as a universal type [...], is depicted as a being essentially different from man » (Duncan 1982 : 302). Or, cet intérêt de l'artiste à peindre des images avilissantes de nus féminins permet paradoxalement de réfléchir sur les valeurs d'innovation défendues par l'avant-garde : le vocabulaire stylistique et iconographique employé chez les deux générations est, selon Carol Duncan, « culturally regressive and historically reactionary » (Duncan 1982 : 304).

Le concept de l'avant-garde représente évidemment une valeur dominante de l'histoire de l'art : chaque artiste qui est le moins innovateur peut nous sembler avant-gardiste. Pourtant, nous devons nous demander à quelles conditions nous lui octroyons le statut d'avant-garde, ce qu'a fait Carol Duncan dans *Virility and Domination*. En ce sens, nous nous demandons à notre tour quelles sont alors « les nouvelles tendances de la culture urbaine » (Yves Laroche 2010) que la Galerie Yves Laroche sous-entend dans la description de l'exposition *Will Rise* sur son site web en 2010 ? Peut-on vraiment parler de nouvelles tendances, d'originalité et d'innovation ? L'exposition ne présentait certes pas une iconographie semblable à celles des avant-gardes du début du XX^e siècle : la typographie comme le style bédé étaient mis de l'avant. Quant aux figures féminines et sexy représentées, notamment par l'artiste Norm²⁰, on n'y retrouvait absolument rien de déshumanisant. En fait, le graffiti, qui nous apparaît encore une fois plus traditionnel qu'innovateur, repose sur une construction de valeurs culturellement viriles qui imprègnent depuis longtemps le discours idéologique de l'histoire de l'art. C'est d'autant plus paradoxal que la sous-culture du graffiti, qui cherche généralement à tenir le monde de l'art

²⁰ En anglais, "norm" se traduit "norme" en français. Or, pour un artiste graffiteur qui est issu d'une culture marginale et illicite à la base, et qui choisit comme nom de plume un mot qui signifie suivre les règles et être dans la "norme", a quelque chose d'ironique.

à distance, reconduit des valeurs traditionnelles de l'histoire de l'art; il n'est donc pas étonnant qu'il y ait une récupération. En outre, étant donné que nous sommes portés à voir dans le graffiti une pratique avant-gardiste machiste, en raison des valeurs défendues, nous contribuons du même coup à placer comme "autre" la femme artiste. Si la femme opte pour le graffiti comme mode de vie, elle choisit d'entrer au sein d'une communauté qui tire de l'histoire de l'art et d'une culture dominante des principes machistes qui hiérarchisent les genres.

L'emploi récurrent de "génie" pour définir les artistes masculins constitue un autre exemple d'une notion qui, malgré son désir d'annoncer l'innovation et l'originalité d'un auteur, exprime parfaitement la tradition machiste de l'histoire de l'art. Dans son ouvrage *Gender and Genius*, Christine Battersby explique notamment que « the genius's power is modelled on that of God the Father : the King and patriarchal Ruler of the Christian universe. God the Father is the Author of Nature; human authors, artists and composers mimic divine creativity. » (Battersby 1989 : 14). Immanuel Kant définit d'ailleurs, toujours selon Battersby, l'artiste génial comme « a kind of junior God-the-Father » (Battersby 1989 : 73). Le terme de génie renvoie plus précisément à une longue tradition de l'artiste divinement inspiré à la Renaissance (Battersby 1989 : 14), de l'artiste original et héroïque qui possède le feu de la création à l'époque romantique (Battersby 1989 : 35). La génialité prenait différentes formes et significations selon les périodes, mais elle était toujours masculine, c'est-à-dire construite en opposition au féminin. Au XXe siècle, cette génialité s'incarne non seulement dans la personnalité unique de l'artiste, mais aussi dans sa liberté artistique (Battersby 1989 : 43), ce qui nous rapproche du concept des avant-gardes. On ne peut donc s'empêcher de voir dans le concept du génie une pensée patriarcale et machiste dominant le discours idéologique de l'histoire de l'art. Dans ce discours, la femme est nécessairement exclue puisque « The genius can be *all* sorts of men; but he is always a "Hero", and never a heroine. » (Battersby 1989 : 14). La vision qu'entretient l'histoire de l'art quant à la figure de l'artiste génial permet finalement à Griselda Pollock, dans *Differencing the Canon*, de déclarer : « To learn about Art, through the canonical discourse, is to know masculinity as power and meaning » (Pollock 1999 : 9).

La culture du graffiti n'est pas non plus étrangère au concept de génie qui a pris le sens qu'on lui connaît aujourd'hui au XIXe siècle avec la conception machiste et romantique de l'artiste : l'artiste génial illustre cet être spécial qui détenait « an atemporal and mysterious power » (Nochlin 1988: 153). La femme ne pouvait partager ce pouvoir, car elle n'en possédait pas les facultés (Battersby 1989 : 78) : on évoqua tantôt sa sensibilité trop grande, tantôt son manque de jugement et de logique. Peu importe la raison et, même malgré son talent, la femme ne pouvait être un génie. La sous-culture du graffiti suppose à son tour ses propres raisons. Elle questionne notamment le dévouement que l'artiste féminine fait preuve à l'égard sa pratique du graffiti et interroge la valeur du statut recherché. Avec son entrée dans la sous-culture du graffiti, la femme artiste est suivie de près par le mythe viril du génie et, subséquemment, par celui du héros. Elle fait face à deux mythes fortement ancrés dans le discours dominant de l'histoire de l'art. Ensemble, ils enrichissent la singularité machiste d'une figure d'artiste.

L'institution de l'art continue de se servir du mythe de la génialité à propos du graffiti, que l'on pense aux « génies du graffiti » (Yves Laroche 2010) décrits sur le site web de la Galerie Yves Laroche, en référence aux artistes du collectif *The Seventh Letter*. Le recours au terme de génie par Yves Laroche situe les artistes du collectif dans la continuité d'une histoire de l'art traditionnellement et idéologiquement masculine. La galerie pose ainsi le genre qu'elle entend donner au cadre de l'exposition, mais plus spécifiquement à ses artistes et à leur pratique urbaine. La culture du graffiti reprend d'autant plus le mythe de la génialité pour désigner les graffiteurs qui font figures de modèles; ils sont appelés les *kings*. Le mot "king" désigne ces figures légendaires du graffiti et le terme lui-même s'inscrit en tant que paramètre machiste, car le "king" indique le statut d'un graffiteur masculin seulement.

Dans un même ordre d'idées, le magazine *Jutapox* fournit un excellent exemple de la génialité qu'embrasse la culture du graffiti ; il autorise, dans une édition de l'année 2011, des graffiteurs à commenter leur admiration pour d'autres artistes de leur culture. Les termes relatifs à la génialité reviennent plusieurs fois et encouragent encore plus à enrichir

le statut légendaire, mythique et unique d'un artiste. Voici les propos de Risk²¹ sur Futura 2000²² :

His name alone is a true testament to his style. He came up with his style over 30 years ago, far beyond his time, and as any great artist hopes for, his work has not been dated, rather it has become timeless. [...] His greatest contribution was his push to be original and different. [...] He is a true inspiration and legend to contemporary artists worldwide. (Juxtapoz 2011 : 25)

Le numéro 14 du magazine *Graffiti Art* nous donne un autre exemple de l'omniprésence du mythe de la génialité avec le titre principal de sa couverture : « Seen²³ : super-héros du graffiti » (Graffiti Art 2012 : couverture). Cette courte phrase nous permet en premier lieu de dresser un parallèle avec les propos de Nancy Macdonald sur la position de support adoptée par la copine du graffiteur. Elle occupe la place de l'"autre" parce qu'il ne peut y avoir deux héros : « The man performs his role as the brave and valiant warrior and "his" woman stands at the sidelines anxiously awaiting her hero's return. » (Macdonald 2002 : 139). La génialité du héros est ici refusée à la femme dont le devoir est d'occuper un rôle passif. En deuxième lieu, nous observons en introduction de l'article accordée à Seen, le recours de l'auteur, Nicolas Chenus, à des termes relatifs au christianisme pour définir son sujet. Nous y retrouvons assurément une étroite connexion avec la description du génie artistique par Christine Battersby :

Si vous croisez au détour d'une rue un homme à l'allure de Jésus-Christ, tatoué jusqu'au cou, à l'accent américain *made in the Bronx*, le jean taché de peinture, cela ne fait aucun doute, vous êtes en présence du *Godfather of Graffiti*, j'ai nommé Seen. (Chenus 2012 : 48)

À l'évidence, on entre ici dans ce que Linda Nochlin qualifie de « monograph-producing substructure upon which the profession of art history is based » (Nochlin 1988 : 153) et à laquelle le graffiti n'échappe pas. En résumé, cette courte phrase de la revue *Graffiti Art* suffit à elle-seule à montrer que le mythe de la génialité et de son héros est plus vivant que jamais et qu'il continue à se centraliser sur une figure masculine divinement unique. À

²¹ Graffiteur de l'*old school* de Los Angeles. Pour en savoir plus sur Risk : <http://riskrock.com>

²² Graffiteur de l'*old school* de New York.

²³ Graffiteur de l'*old school* de New York.

nouveau, nous remarquons que la culture du graffiti s'illustre de manière très traditionnelle puisque, comme le suggère Macdonald après Mc Robbie en 1980, « Conventional sex roles and the pressures of heterosexuality are not escaped » (Macdonald 2002 : 139).

Sous ce rapport, il devient intéressant de citer Griselda Pollock dans *Differencing the Canon* lorsque celle-ci discute de la position de la femme artiste en tant qu'"autre". En mentionnant Mary Cassatt, Georgia O'Keefe et Frida Kahlo pour exemples, Pollock affirme qu'une analyse « of their status will find that they are not canonical – providing a benchmark of greatness. They are rather notorious, sensational, commodifiable or token, and will be as virulently attacked as they are lovingly adored. » (Pollock 1999 : 9). Pareillement, on reconnaîtra aux femmes du graffiti leur talent, leur persévérance et on les gratifiera d'une réputation (pas toujours positive). Toutefois, aucune d'entre elles ne se verra attribuer le terme de génie, de super-héros, ni de *king*, car ce sont tous des mots qui confirment la virilité d'un auteur. En somme, le concept de la génialité comme celui de l'avant-garde se retrouvent recyclés comme enjeux par le graffiti et l'institution d'art qui en fait la promotion, afin de mettre de l'avant et comme principe principal le genre masculin d'une culture. Et ce, malgré l'apparition affirmée de la sous-culture par rapport à une culture dominante, en particulier dans le champ officialisé de la pratique artistique.

Nous admettons dès lors que certaines valeurs (rébellion, marginalité, défi, etc.), certains principes (*getting-up*, la recherche d'un statut masculin, l'illégalité) et certaines conceptions artistiques machistes (bohème, avant-garde, génialité) érigent des paramètres culturels qui négligent et rendent difficilement concevable ou peu probable la présence d'une femme artiste. La culture dominante opère des distinctions culturelles qui réapparaissent dans la pratique du graffiti; ces distinctions s'ancrent dans le façonnement identitaire de l'artiste graffiteur qui s'en sert pour confirmer son statut viril. Les caractéristiques attribuées à l'image du garçon par une culture dominante sont reprises par l'artiste graffiteur et occultent tout à la fois l'art d'une artiste féminine et l'art des artistes femmes de la sous-

culture du graffiti. Selon Stela, il n'y a rien de surprenant dans cela puisque les sous-cultures comme le graffiti ne font que « reproduire un peu ce qui se passe *at large* »²⁴.

Dans son ouvrage *The graffiti subculture*, Nancy Macdonald aborde pleinement la manière dont les valeurs, les principes et les conceptions véhiculés par la culture du graffiti se retrouvent dans le développement social d'une personne. L'auteure fait notamment intervenir l'artiste féminine Lady Pink. Adolescente, Lady Pink intervenait à la bombe aérosol sur les wagons de trains newyorkais avec ses homologues masculins vers la fin des années 1970 et au début des années 1980. Aujourd'hui reconnue en tant que modèle féminin de la culture graffiti, l'expérience de Lady Pink lui permet de soutenir que le processus de socialisation des identités fait en sorte que les filles ne sont pas moins capables, mais plutôt moins disposées que les garçons à exercer une activité marginale : « As she suggests, girls lack stamina because, unlike boys, they have not been raised to display this. » (Macdonald 2002 : 100). La socialisation culturelle autorise ainsi chacun à projeter son *gender* d'une façon spécifique. Selon Ruby, le graffiteur le communique en annonçant : « Je suis *tough*. Je suis un homme. Je suis *larger than life*. *Invisible*. ». Elle ajoute qu'en tant que filles, « on n'est pas obligée à prouver ça. »²⁵.

Nous convenons alors qu'en raison d'un processus culturel de socialisation, l'intérêt pour une pratique marginale comme le graffiti est relativement moins marqué chez les filles. Thes spécifie par ailleurs que l'adversité rencontrée dans sa pratique résidait dans la question de son *gender* : « c'était plus l'obstacle [...] je suis une fille et veux, veux pas, je m'embarque dans quelque chose d'illégal »²⁶. Throne témoigne d'une perception semblable en entrevue lorsqu'elle explique la préférence des filles pour le confort : « You have to have balls. I don't know too many girls, when it's raining, when it's two, three in the morning, who would like to leave the house to go, put themselves in danger, paint a roof top [...]. They'd rather to be home, take a tea, watching Gossip Girls. »²⁷.

²⁴ Entrevue avec Stela, 3 mars 2012.

²⁵ Entrevue avec Ruby, 5 août 2011.

²⁶ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

²⁷ Entrevue avec Throne, 23 juin 2011.

Nancy Macdonald discute de la signification d'un travail dont l'attitude rebelle ne peut être entièrement partagée par les filles parce qu'elles n'en éprouvent pas l'intérêt, ni la motivation. Sur ce point, elle soutient que les garçons « may therefore get something out of graffiti that girls do not; namely, a relevant and meaningful identity. In which case, girls may be brave enough, but not sufficiently interested. » (Macdonald 2002 : 100). Cette motivation est plus largement absente chez les filles, car leur processus de socialisation ne cherche pas à communiquer une propension à la marginalité. En ce sens, Macdonald témoigne que ce n'est pas sans raison que les filles qui font leurs débuts dans le graffiti se voient facilement attribuer des qualités traditionnellement féminines dont la délicatesse et la sensibilité accrue devant la peur, le risque et le défi (Macdonald 2002 : 130). Ainsi, ce que Ruby évoque en entrevue nous permet de confirmer *a contrario* l'identification de l'image de l'artiste graffiteur à une figure masculine : c'est parce qu'« Être une graffeuse, je te jure, pour une fille, *it likes... it's scary*. C'est l'inconnu [...]. Regarde mes ongles maintenant, *I'm all full of spray paint*. [...] Si tu es une fille, *like a girly girl*, [...] tu te rends sale. *You have to carry stuff*. [...] Tu as besoin de beaucoup de force. »²⁸. En effet, c'est l'inconnu et, comme Throne le signala plus haut, peu de filles en ressentent l'attrait.

Cependant, en choisissant le graffiti comme mode de vie, l'artiste féminine performe des caractéristiques culturellement définies comme masculines; elle contribue à dresser du même coup un portrait d'elle-même que l'on n'associera pas nécessairement à une individualité féminine. Nancy Macdonald cerne clairement cet enjeu : « While they start equipped with the male gender that guarantees their acceptance, girls start with one that must be disguised or rejected. [...] Male writers work to prove they are "men", but female writers must work to prove they are not "women". » (Macdonald 2002 : 130). En fait, les femmes du graffiti renversent dans leurs actes ce que l'on conçoit culturellement de la féminité. Elles prennent la position d'un homme et démontrent qu'elles sont tout aussi capables de prendre le risque de s'aventurer la nuit, de réaliser un travail marginal, voire même de dépasser les garçons et de devenir meilleures qu'eux.

²⁸ Entrevue avec Ruby, 5 août 2011.

3.2 La pratique du graffiti au féminin

Prouver que l'on a autant de courage et de témérité qu'un garçon pour transgresser la loi et faire valoir illégalement un nom fictif ne représentent pas nécessairement des tâches faciles pour toutes les femmes de la sous-culture. À ce stade de la recherche, nous nous pencherons d'abord sur l'iconographie du travail des femmes artistes, sur leurs styles et sur leurs relations avec les lieux qu'elles fréquentent. Il s'agira de définir le travail visuel de ces artistes et de comprendre les stratégies qu'elles adoptent et qui caractérisent leur pratique. Nous nous poserons alors les questions suivantes : retrouve-t-on une constance dans le graffiti des artistes féminines et remarque-t-on des manières de marquer le genre? Le second volet de cette section s'attardera plutôt sur les carrières des artistes féminines. Nous réfléchirons sur les perspectives et les directions qu'elles entendent donner à leur pratique et sur leurs manières de travailler et de percevoir leur activité en regard de l'enjeu que pose leur *gender* pour la pratique du graffiti. Nous considérerons également les préjugés et les critiques nourries par leurs pairs masculins quant à leur pratique du graffiti, afin de comprendre jusqu'à quel point de tels commentaires peuvent affecter leurs carrières dans la sous-culture.

3.2.1 Iconographie, style et lieux

Malgré la prédominance des lettres dans la pratique du graffiti, les artistes de la sous-culture ne s'empêchent pas pour autant d'ajouter à leur signature divers types d'images. Le plus souvent, elles illustrent ce que l'on nomme en anglais des *characters*, mot régulièrement utilisé par les artistes du graffiti pour désigner les personnages qui se joignent au nom peint. Parfois, il s'agit d'images qui nous rappellent les figures populaires de Disney, de bandes dessinées ou encore de dessins animés. À l'émergence du graffiti à New York, ces images étaient fréquentes. Dans l'ouvrage *Art in the streets*, Todd James associe notamment ces figures à un Pop art constitué « by the kids who actually consumed the cereals and comic books that these characters helped to sell. Writers repackaged their own names and identities alongside these icons, and shared a closeness with them that went beyond mere consumerism » (James 2011 : 86).

Les artistes graffiteurs créent aussi leurs propres caractères et ceux-ci représentent pour certains une part importante de l'iconographie de la signature, en raison de leur récurrence dans le paysage urbain. À ce sujet, notons comme exemples le pigeon du writer Listen (ill.17) ou encore le personnage de *Marvin the Martian* des *Looney Tunes* qui apparaît dans les peintures de Scan (ill.18). Cependant, le lettrage et le nom demeurent dominants pour un graffiteur. Par contre, chez les femmes que nous rattachons à la sous-culture montréalaise du graffiti, nous observons une certaine prédilection pour les *characters*, à l'inverse des garçons qui s'en tiennent plus généralement à leurs noms et à quelques élaborations stylistiques. On peut même parler de constance chez les filles à réaliser des images de figures féminines où s'ajoute seulement par la suite la signature de leur pseudonyme. En cela, on les associe plus régulièrement au *post-graffiti* ou *street art*. Anna Waclawek caractérise en ces mots la pratique du *post-graffiti* :

Post-graffiti art, commonly referred to as "neo-graffiti", "urban painting" or simply "street art", exists as a new term in graffiti literature to identify a renaissance of illegal, ephemeral public art production. The emergence of post-graffiti art does not imply that signature graffiti writing has been surpassed or left behind, but rather that it flourishes alongside the varied interventions conventionally typified as street art. (Waclawek 2011: 29)

Pour quelques-unes de ces artistes féminines, la signature ne représente donc pas l'objet principal et central du travail; au contraire, elle accompagne l'œuvre plutôt que d'en faire partie intégrante, tout comme un artiste signe habituellement une toile une fois celle-ci achevée.

Sur ce point, l'un des cas les plus éloquents est certes celui de Stela à Montréal. On reconnaît aisément ses visages féminins à travers la ville, sur un mur ou sur un *sticker* : ceux-ci adoptent globalement tous une expression similaire et sont généralement exécutés dans le même style. Nous le constatons, par exemple, sur ces deux illustrations de sa main et créées sur la voie ferrée appartenant au Canadien Pacifique (ill.19 et 20). En découvrant ces figures, l'identification de l'auteure à une personnalité féminine s'envisage clairement, ce qu'elle reconnaît volontiers en entrevue : « [J]e vais vraiment faire quelque chose que les

gens ne pourront pas croire que c'est un gars »²⁹. Les personnages féminins de Her se distinguent quant à eux par la présence d'une seule larme peinte sous chacune des paupières (ill.21). Une fois que ces visages au regard déterminé, intrépide, doux ou fin sont repérés, l'image d'une artiste féminine se colle automatiquement à Her. Nous assimilons inévitablement le personnage avec le genre de son auteur, car ces visages sont ceux de femmes, généralement peints sans réduction à un stéréotype féminin qui suppose un sous-entendu sexuel ou érotique et, conséquemment, qui exprime un désir davantage masculin. Pour sa part, Miss Teri ne s'arrête pas à une iconographie précise. En développant sa manière, elle essaie une variété d'images et de sujets. On lui reconnaît d'une part un style plus illustratif, comme avec cette jeune femme aux poings relevés désignant les lettres F et T, et qui se rapproche d'un personnage de bandes dessinées avec ses lignes noires exécutées à la bombe aérosol pour délimiter les formes (ill.22). D'autre part, nous lui attribuons aussi bien l'exécution de portraits classiques et plus réalistes, tel que cette enfant couronnée de fleurs aux teintes pastel (ill.23). Bien qu'elle change de temps en temps d'iconographie et de style, on observe en permanence une prévalence pour des thèmes qui mettent de l'avant des caractères féminins populaires ou entièrement conventionnels. Les styles de Stela, Her et Miss Teri ne se ressemblent en rien. Néanmoins, leur choix d'iconographie est globalement le même puisqu'il fait référence à des sujets qualifiés de féminins, en raison du genre et de la nature des figures représentées. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elles ne s'adonnent jamais au lettrage.

Au sein de la culture du graffiti, les artistes féminines qui réalisent de telles images peuvent faire l'objet de critiques. La communauté graffiti ne nie certainement pas leur talent, mais beaucoup de ses acteurs affirmeront que ce que nous apercevons couramment de leur travail ne se résume qu'à ces figures féminines qui, au bout du compte, se ressemblent toutes. Throne en témoigne au cours de son interview : « I've been told by several writers that, as a girl, I shouldn't focus on doing girls characters because it's really overdone. »³⁰. Ainsi, nous observons une argumentation sur la récurrence trop grande de ces images, à tel point qu'elles en viennent à être considérées banales.

²⁹ Entrevue avec Stela, 3 mars 2012.

³⁰ Entrevue avec Throne, 23 juin 2011.

Stela soutient ne s'être jamais particulièrement questionnée sur la raison qui l'incite à produire ces figures de femmes, mais elle avoue en même temps que « C'était juste comme quelque chose que je trouvais qui était un peu manquant [...]. »³¹. En fait, Stela s'oppose aux commentaires de certains acteurs de la sous-culture au sujet du caractère cliché et répétitif de l'iconographie féminine :

Tu as un gros discours masculiniste. [...] la seule façon de s'en sortir [...], c'est de s'en foutre. [...] Quand tu *check* des graff en général, tu n'en vois pas souvent des *characters*. Ce n'est pas vrai. [...] À Montréal, il n'y en a pas. Il n'y en a pratiquement pas. La plupart des *characters* qui sont faits, ce sont des gars de graff qui les font, pis c'est vraiment plus dans les productions. [...] premièrement, sur quoi tu te bases pour dire ça? Ce n'est pas parce qu'il y a cinq filles qui en font qu'il y en a beaucoup, quand t'as comme 70 gars [...] qui font tous le même style de graff si on veut.³²

Le dilemme de Miss Teri diffère quelque peu. Celle-ci ne s'attarde pas sur la récurrence de ses thèmes plus "féminins", mais sur la façon dont ceux-ci peuvent être perçus. Bien qu'elle reçoive des commentaires positifs sur son travail, tout comme Stela, Miss Teri admet que ses peintures se font souvent railler à cause de leur douceur et de leur innocence (Miss Teri 2011). À cet égard, mentionnons pour exemple sa Blanche-Neige (ill.24) ou ses ballerines inspirées de Degas (ill.7) deux œuvres produites au *TA Factory* en 2011. Évidemment, les traits délicats et naïfs que nous leur conférons sont culturellement qualifiés de féminins plutôt que de masculins. C'est encore plus vrai si ces caractéristiques sont mises en parallèle avec les valeurs projetées par l'espace urbain, c'est-à-dire un espace défini comme chaotique, sauvage ou même intimidant pour une fille. Miss Teri énonce son opinion à ce propos :

C'est [...] trop innocent pour être dans une place comme [ça]. Ça pourrait être dans une galerie où est-ce que ça pourrait être beau, mais ici [il] faut que tu fasses des trucs "pognants" que le monde y vont respecter parce qu'ils vont dire *wow* c'est beau et que c'est genre *bad*, mais [...] quand c'est doux, oublie ça.³³

³¹ Entrevue avec Stela, 3 mars 2012.

³² Entrevue avec Stela, 3 mars 2012.

³³ Entrevue avec Miss Teri, 11 juin 2011.

Cela dit, en considérant la forte présence de visages féminins créés principalement au moyen de la bombe aérosol, de marqueurs et d'autocollants, pourrait-on également voir dans ces images une forme d'extension personnifiée de leurs auteures? Stela affirme clairement que les images qu'elle élabore dans la rue représentent aussi bien un portrait d'elle-même que des gens qui l'entourent : « Oui, c'est un autoportrait de moi, pis un portrait un petit peu j'pense des gens qui m'entourent, pis des filles que j'aime surtout. »³⁴. Throne raisonne semblablement et laisse penser aussi à une projection naturelle et instinctive d'elle-même : « I'll try to show the street an image of me [...] I'm not aware of that fully, but I think it's like self reflected, for sure. »³⁵ (ill.25). Miss Teri envisage les choses d'une manière quelque peu différente : « I don't stick to one style. I have so many things that inspired me. »³⁶. En ce sens, elle explore divers styles et crée une panoplie de représentations : elle passe des ballerines de Degas au visage d'une Marilyn Monroe (ill.26). Malgré tout, elle reconnaît projeter dans son travail un fragment d'elle-même. Lors de son interview, au moment d'aborder sa Blanche-Neige fumant son joint de marijuana, elle déclare : « Disney, c'est juste quelqu'un qui m'inspire depuis que je suis toute petite. [...] C'est une représentation de toi-même. On dirait qu'il y a toujours un petit côté innocent à mes peintures, mais il y aussi [...] de l'ironie. »³⁷. Les images de Miss Teri n'illustrent donc pas un autoportrait direct de sa personne. Cependant, elle nous livre toujours un petit quelque chose de sa personnalité parce qu'elle ne semble jamais se détacher complètement de ses images, du fait qu'elle les conjugue à ce qui l'inspire et à ce qui la définit en tant qu'artiste. En définitive, il semble y avoir une identification des femmes à leur art par l'image analogique, plutôt que par la seule diffusion du nom.

Toutefois, ce ne sont pas toutes les femmes reliées à la sous-culture du graffiti à Montréal qui choisissent nécessairement une iconographie où prime une figuration dite féminine. Certaines, comme Thes et Ruby, paraissent se consacrer davantage à la calligraphie de leur pseudonyme, tout comme la majorité de leurs pairs masculins. Ce qui ne les empêche pas non plus de réaliser quelques figures féminines seules ou accompagnant leur *piece*. Ruby

³⁴ Entrevue avec Stela, 3 mars 2012.

³⁵ Entrevue avec Throne, 23 juin 2011.

³⁶ Entrevue avec Miss Teri, 11 juin 2011.

³⁷ Entrevue avec Miss Teri, 11 juin 2011.

démontre un intérêt à travailler le lettrage comme l'illustration, notamment avec ces deux projets réalisés au *TA Wall* en 2011 : d'un côté, nous rencontrons une Ruby qui s'enracine dans la culture du *graffiti writing* (ill.27) par la prédominance du lettrage et, d'un autre côté, nous observons plutôt une Ruby chez qui la figuration d'un caractère féminin est centrale (ill.28). En interview, celle-ci rappelle également qu'à ses débuts, elle ne cherchait pas seulement à produire des caractères féminins, mais à perfectionner tout autant son lettrage : « [J]'voulais être comme les gars. J'avais fait [...] les filles et les lettres. J'avais été bonne [dans les] deux. »³⁸.

Il en va de même pour Thes. En revanche, même si elle pratique parfois une peinture figurative, Thes en fait largement moins étalage. Elle affirme d'ailleurs avoir ce qu'elle dit être « un style masculin »³⁹, ce pourquoi elle surprend parfois son spectateur (ill.29). Autrement dit, étant donné qu'elle s'adonne plus régulièrement au lettrage ou *graffiti writing*, elle déconcerte ses regardeurs; elle expose des lettres travaillées dans leur typographie, au lieu de caractères féminins comme thématique principale. Les lettres se comprennent ainsi comme étant des formes plus sauvages et plus viriles que les caractères féminins où riment douceur et féminité, ce qu'exprime précédemment Ruby en cherchant à ressembler aux garçons. Or, en raison d'un style de graffiti communément rattaché à une masculinité, « les gens [ne] pensaient pas que j'étais une fille »⁴⁰, déclare Thes en entrevue. Elle ajoute à ce sujet « que peu importe le milieu, les gens sont surpris parce que tu ne vois pas les filles comme ça »⁴¹, c'est-à-dire s'exercer illégalement dans un dépôt de trains, une ruelle ou un bâtiment abandonné.

Assurément, nous sommes culturellement plus ou moins enclins à imaginer une femme parcourir un chemin de fer dans le but d'aller peindre illégalement un train. C'est parce que le graffiti se pratique dans un contexte urbain insécurisant, parfois dans des lieux sombres et isolés et, le plus souvent, la nuit. Or, le contexte de la pratique du graffiti limite en quelque sorte la possibilité d'une action réalisée en toute sécurité pour une femme. Ceci

³⁸ Entrevue avec Ruby, 5 août 2011.

³⁹ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

⁴⁰ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

⁴¹ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

explique en grande partie la raison pour laquelle on retrouve une majorité d'hommes au sein de la culture du graffiti, car l'espace urbain comporte un facteur de risque à considérer lorsque l'on est une femme. Celle-ci est culturellement conduite à percevoir le contexte urbain comme trop dangereux pour choisir d'exprimer une identité aussi significative que celle de l'homme. L'espace privé devient ainsi synonyme de sécurité et de tranquillité. Le studio s'envisage comme un lieu plus pratique que la rue où la femme s'expose à toutes sortes de dangers, dont le viol. À l'opposé, l'espace urbain s'entrevoit plutôt, pour le jeune garçon, comme un terrain de jeu où le facteur de risque que nous lui associons permet de faire valoir des valeurs culturellement liées à la masculinité. Le contexte urbain évoque pour le jeune graffiteur une sphère dans laquelle il trouve la possibilité d'exprimer une certaine liberté qui est toutefois plus limitée pour une femme.

C'est exactement ce que suggère Griselda Pollock dans *Vision and Difference*. On se rend compte alors que la liberté que recherchait l'homme bourgeois, en dehors de la sphère domestique au XIX^e siècle, n'était peut-être pas si différente de celle réclamée par le jeune graffiteur aujourd'hui. Dans les deux cas, la liberté équivaut à l'émancipation d'un modèle de conduite prescrit par la société. L'homme bourgeois du XIX^e siècle se distancie pour un moment de ses responsabilités familiales et de ses affaires (Pollock 1988 : 69), tandis que le graffiteur cherche pour une nuit à mettre de côté les contraintes d'une vie à la fois privée et professionnelle. Griselda Pollock formule sa pensée en ces mots :

The public domain became also a realm of freedom and irresponsibility if not immorality. [...] For the man going out in public meant losing oneself in the crowd away from both demands of respectability. Men colluded to protect this freedom. [...] The public and private division functioned on many levels. As a metaphorical map in ideology, it structured the very meaning of the terms masculine and feminine within its psychics boundaries. (Pollock 1988 : 69)

Griselda Pollock analysait ainsi dans son ouvrage les conditions de l'exercice de la peinture pour une femme artiste de la classe bourgeoise au XIX^e siècle. Par exemple, on n'aurait pu concevoir une Berthe Morisot représentant une scène de cabaret comme Manet avait pu le faire. D'une part, elle risquait de perdre sa respectabilité (Pollock 1988 : 69) et, d'autre part, l'espace public correspondait à l'espace dans lequel « [the] capital and masculine

power invade[ed] and interlock[ed] » (Pollock 1988 : 79). Pareillement, on envisage plus difficilement une jeune fille peindre illégalement son nom dans la rue parce que le contexte urbain est celui de l'homme avant d'être celui de la femme. La liberté de chacun se vit différemment à cause précisément des caractéristiques associées au contexte urbain. Par conséquent, encore aujourd'hui, « the practice of painting is itself a *site for the inscription of sexual difference* » (Pollock 1988 : 81).

La pratique du *street art* devient dans ce cas une voie de rechange favorable à la pratique d'un art urbain illicite et c'est la raison pour laquelle on y retrouve généralement un plus grand nombre de femmes. Anna Waclawek en fait le constat dans son livre *Graffiti and Street Art* (Waclawek 2011 : 30), mais ne pousse pas plus loin son observation. En revanche, dans la préface de son ouvrage *Graffiti Women*, Nicholas Ganz précise que « the street art movement seems more open to and tolerant of women. It attracts few or none of the "male obstacles" you associate with the graffiti movement, and women tend to be seen in a positive light and supported. » (Ganz 2006 : 11). Le *street art* ou *post-graffiti* n'utilise pas nécessairement la bombe de peinture aérosol traditionnellement attachée au *graffiti writing*. De ce fait, cette activité offre la possibilité à l'artiste de préparer ses autocollants, ses affiches, ses installations, etc., dans un atelier et ensuite de les appliquer dans la rue. Il apparaît alors plus aisé de se fondre dans la masse et de passer incognito, au moment de la mise en place du projet. C'est sans oublier que le *street art* peut s'exercer aussi bien la nuit que le jour, d'où la présence plus nombreuse de femmes.

En somme, on comprend désormais la raison pour laquelle on reconnaît certaines femmes de la sous-culture comme des *street artists* : leur démarche et leur iconographie les associent à une féminité. On conçoit simultanément pourquoi on distingue une forte tangente masculine pour le graffiti et pourquoi on relie cette activité à la masculinité. Il suffit de repenser à Ruby qui exprimait nettement cette idée de la masculinité du *graffiti writing* en affirmant vouloir être comme les garçons, ce qui signifiait principalement *faire des lettres et prendre les risques* que suppose l'exercice.

3.2.2 La carrière de l'artiste féminine : réceptions et perceptions

Une femme qui entre dans la sous-culture du graffiti se voit automatiquement accoler des attributs relatifs à son genre (Macdonald 2002 : 130). Ces attributs sont entièrement dévalorisés dans la communauté puisqu'ils expriment le contraire d'une identité virile, ce que nous avons observé précédemment. Il est alors tout à fait normal que la femme exerçant le graffiti soit reconnue pour ne pas durer ni rester parce que son processus de socialisation ne lui enseigne généralement pas à véhiculer une identité dite virile. De plus, le contexte urbain s'avère parfait pour prouver un statut machiste, du fait des valeurs qu'il évoque et qui, par conséquent, ne favorisent ni le développement ni la persistance de la pratique d'une artiste féminine.

N'oublions pas non plus que la carrière d'une femme est souvent plus courte ou irrégulière; ses priorités changent et elle n'entend pas forcément donner la même orientation qu'un garçon à son travail. Thes affirme notamment qu'elle ne travaillait pas toujours avec la même ardeur que celle des garçons parce que ses priorités se situaient ailleurs⁴², d'autant plus qu'elle ne percevait pas la pratique du graffiti d'un même œil. En effet, elle explique que l'esprit de compétition, parfois obsessionnel des garçons, fait en sorte que le graffiti revêt davantage l'aspect d'« une obligation, [...] une discipline »⁴³. Nous sommes ainsi portés à observer une distinction entre garçons et filles, en regard de la conception de chacun à l'égard de sa démarche. Le graffiti représente un devoir pour un garçon parce qu'il culmine dans l'acquisition indispensable du statut recherché. C'est un statut auquel la femme ne peut s'identifier du fait des valeurs revendiquées, des significations que l'on attribue à ces valeurs et de ce que l'on en tire. En cela, les filles peuvent tout autant accéder à une carrière dans leur communauté, mais elle ne revêt pas nécessairement les mêmes orientations ni les mêmes intentions que celles voulues par les garçons : « ils ont quelque chose à prouver »⁴⁴. La maternité constitue un autre exemple de l'orientation que peut prendre une carrière dans le graffiti, ce qui fut le cas de Her :

⁴² Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

⁴³ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

⁴⁴ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

En 2006, je suis devenue mère. Je me suis dit que la meilleure façon d'apprendre à mon enfant à comprendre et à aimer le graff, c'était en le vivant. À sept mois, ça ne bouge pas trop, c'était facile de l'amener. [...] À deux, trois ans, ça devient un peu plus dur, car un enfant ça bouge et tu dois le surveiller; c'est plus dur de peindre à l'aise. Trouver une seringue qui traîne à terre n'est pas très dur. Là, c'est plus facile de l'amener et que les deux parents peignent. Parfois, on lui passe le rouleau. [...] C'est sûr qu'il faut lui amener des crayons et des jouets... De voir son père travailler, ça lui a appris la patience et à comprendre tout le travail derrière aussi. Moi, je ne peux plus m'aventurer, car je dois penser à l'argent, etc. Mais peindre pour le simple plaisir est possible⁴⁵.

Les changements occasionnés par la venue d'un enfant brisent le rythme d'une carrière dans le graffiti. Ainsi, bien qu'elle se permette encore certaines escapades, elle doit avant tout penser à ses priorités. Ceci n'empêche pas pour autant Her de tout arrêter. Ici et là, on aperçoit toujours une peinture ou un autocollant de sa main.

Toutefois, les choses se compliquent un peu lorsque l'artiste féminine fait preuve d'une détermination égale à celle de ses pairs masculins, même si sa pratique est plus ou moins constante. La prise de position de l'artiste féminine dans un espace urbain considéré dangereux, particulièrement la nuit, conduit parfois à certaines réactions antagonistes. Nous avons déjà mentionné que l'artiste féminine adopte une position masculine en choisissant de poursuivre une carrière illégale dans le graffiti. Néanmoins, cette position peut constituer une menace au maintien du statut privilégié qui est masculin. Son *gender* pose problème; l'artiste féminine provoque parce qu'elle performe ce qui caractérise l'idée même du statut recherché par le graffiteur dans la sous-culture : « a girl who can do the same thing as a boy has the power to silence his masculine commentary » (Macdonald 2002 : 128). La position que l'artiste féminine décide de prendre avec son entrée dans la communauté du graffiti met en péril la crédibilité (Macdonald 2002 : 128) accordée à ce que la culture entend comme un « men's work » (Macdonald 2002 : 142).

Être une femme dans une culture qui se fonde sur des valeurs machistes comporte des risques, non seulement en rapport à l'espace fréquenté, mais aussi en rapport avec l'image de l'artiste féminine. Un autre facteur entre ici en ligne de compte quant à l'orientation des

⁴⁵ Entrevue avec Her, 28 août 2011.

carrières des artistes féminines du graffiti. Il arrive en effet que des critiques et des préjugés sexuels dégradants se créent et se collent à leur image, du fait de la menace qu'elles représentent en adoptant une position masculine dans un espace et un milieu régis par des hommes :

In transforming the female writer into a sexual object, male writers shift attention away from her achievements and the challenge she may represent. She becomes nothing more than a body and her emasculating force is diminished as a result. [...] Her actions are stripped of their masculine meaning and power, and, with this, their threat. Using these strategies, male writers force the female writer back into her role as a "woman"; that is, someone different from them, "other" than them. (Macdonald 2002 : 148)

Le terme de *graff whore* illustre l'un de ces commentaires et étiquette même certaines figures d'artistes à Montréal, dont Thes et Ruby. Plus particulièrement, *graff whore* fait référence à des femmes qui fréquentent la sous-culture du graffiti et qui ont des relations sexuelles avec d'autres graffiteurs, voire même avec plusieurs, et qui ne démontrent aucune forme d'engagement pour une pratique graffiti dans la rue. Throne ajoute au surplus que *graff whore* « [is] a girl that will be fanatic about a writer » et qui essaiera par tous les moyens de coucher avec lui⁴⁶. Le terme même est donc aussi bien utilisé par les femmes que par les hommes de la sous-culture, mais son usage n'est pas nécessairement représentatif de la figure d'artiste qu'il critique.

L'univers du graffiti ressemble à une petite communauté en marge dans laquelle il est facile de connaître tout le monde en peu de temps. Il est encore plus facile de répandre des opinions et des conceptions sur une figure d'artiste et surtout de se faire remarquer lorsque l'on est une fille; une fille qui exerce une activité qualifiée de virile surprend toujours. En conséquence, « When you do get out there [...] you get notice. Much more. »⁴⁷. Thes soutient avoir été un centre d'attraction, déconcertant certains *writers* qui découvriraient qu'en fait il s'agissait d'une fille⁴⁸. En un rien de temps, son monde s'est réduit à celui du

⁴⁶ Entrevue avec Throne, 23 juin 2011.

⁴⁷ Entrevue avec Miss Teri, 11 juin 2011.

⁴⁸ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

graffiti, le seul qu'elle connaissait et, en étant de surcroît une fille, les rumeurs se sont vite propagées. C'est ce qui a affecté en partie le rythme de sa carrière dans la sous-culture :

[Ç]a m'a vraiment écœurée. C'est pour ça que je me suis retirée parce que c'était rendu à un point que ça affectait ma vie personnelle. Ça affectait mon couple aussi [...] [I]l y a eu du monde qui ont dit des affaires que ce n'étaient pas vraies [sic], mais c'est dur aussi de te défendre quand t'es une fille. Oui, je suis sortie avec des gars qui ont fait du graff; oui, j'ai couché avec des gars qui font du graff, mais c'est parce que c'est le seul monde que je connais. Mais j'ai jamais fait ça pour moi avoir un nom là-dedans.⁴⁹

Ruby n'est pas non plus à l'abri de telles critiques. Dès qu'elle a pénétré dans la communauté du graffiti à Montréal, les commentaires sexuels l'ont assaillie : « Je voulais juste faire du graff, parler de graff parce qu'il n'y a pas beaucoup de filles qui peu[vent] parler de ça. [...] Tu te tiens plus avec les gars et [...] Tout le monde dit : oh, elle est la pute du graffiti. »⁵⁰.

De tels commentaires déstabilisent l'artiste féminine en centrant l'attention sur le corps de celle-ci comme objet sexuel, plutôt que sur son habilité à manier la bombe de peinture aérosol (Macdonald 2002 : 147). Il s'agit d'autant plus d'une manière de mettre en doute l'engagement, la passion, et le sérieux de l'artiste féminine envers son travail dans la sous-culture. Ceci n'est pas si différent de la perception de l'homme bourgeois du XIXe siècle quant aux activités artistiques que pouvaient exercer sa femme :

Now as in the nineteenth century, amateurism and lack of real commitment as well as snobbery and emphasis on chic on the part of women in their artistic "hobbies," feeds the contempt of the successful, professionally committed man who is engaged in "real" work and can, with a certain justice, point to his wife's lack of seriousness in her artistic activities. (Nochlin 1988 : 166)

L'artiste féminine du graffiti transgresse son *gender* et devient un concurrent face aux autres graffiteurs, mais un concurrent qui intimide. Donc, pour faire face à cette menace qui plane sur le statut de l'artiste graffiteur, l'accent est mis sur le *gender*, sur la féminité et sur

⁴⁹ Entrevue avec Thes, 15 septembre 2011.

⁵⁰ Entrevue avec Ruby, 5 août 2011.

l'attirance physique qu'exerce l'artiste féminine. Pour certaines des femmes artistes du graffiti, c'est ce qui affectera leur travail et leur manière de travailler, ce qui fut le cas de Thes; le terme récurrent de *graff whore* la conduisit à ralentir le débit de son activité. Cela dit, une fille qui pratique le graffiti a, dans un sens, une moins grande liberté d'action que son collègue masculin. Elle doit constamment faire attention à ses gestes et à ses actes : « faut que tu fasses très attention si tu veux jouer la *game* bien parce que ça va t'écraser, pis t'auras plus envie de *painter*. »⁵¹. Pourtant, les commentaires abondent toujours sur Thes, par exemple, parce qu'elle excelle dans ce qu'elle réalise. Thes prouve qu'elle est aussi capable qu'un garçon de faire du graffiti et elle démontre en plus qu'elle peut être meilleure que lui, ce qui fait mal à l'ego de ce dernier. Il s'ensuit que le graffiteur manipule en quelque sorte la signification reliée au travail de l'artiste féminine, un travail qui dévoile des valeurs semblables à celles recherchées par le garçon, afin de la déplacer négativement vers son *gender*. Ce déplacement réduit ainsi la menace qu'elle représente pour son statut.

3.3 La pratique légale du graffiti

À présent que nous avons analysé la démarche de l'artiste féminine du graffiti dans la rue, ce dernier volet se concentre cette fois-ci sur la manière dont s'organise sa pratique légale, autant dans la sphère institutionnelle de l'art que dans la sous-culture elle-même. Chacune de ces sphères recourt une fois de plus à des valeurs et à des moyens d'organisation qui créent des distinctions de genres. D'une part, l'institution de l'art domestique une figure d'artiste et l'étiquette d'un label féminin contraire à ce qui prévaut dans la rue. D'autre part, les expositions et les performances légales mises sur pied par la sous-culture du graffiti expriment la volonté de préserver la masculinité d'une pratique vis-à-vis de son recyclage par le marché de l'art. L'image de l'artiste féminine transmet des significations différentes et opposées, selon le lieu d'exposition choisi pour son travail.

⁵¹ Entrevue avec Her, 28 août 2011.

3.3.1 L'institutionnalisation de l'art graffitique

La culture du graffiti à Montréal possède ses propres conventions, tout comme ce qui se passe dans plusieurs autres grandes villes où le graffiti occupe une place déterminante dans le paysage urbain. La Ville de Montréal autorise et octroie notamment quelques espaces légaux aux graffiteurs, afin de leur permettre d'exercer leur art en toute légalité et dans le respect de la propriété publique et privée (le viaduc de la rue Rouen, par exemple). Ces espaces sont légaux parce qu'ils ont été définis comme tels par la municipalité. De plus, on retrouve au cours de la saison estivale deux conventions graffitiques : *Underpressure* dirigé par Sterling Downey et *Can You Rock* mis en place par Fluke et le collectif *A'shop*. Ceci est sans compter les nombreuses expositions de graffiteurs qui se situent à l'extérieur d'une culture *mainstream* de l'art : le *Sino Shop*, le *SubV*, la galerie *Fresh Paint* et la boutique *Fake*, entre autres.

Nous nous demandons alors dans quelles conditions s'élaborent ces espaces d'exercice légaux, ces expositions et ces conventions légales. Nous pourrions les envisager comme un moyen, par les organisateurs, de garder un contrôle sur la pratique du graffiti de plus en plus récupérée par le marché de l'art. Leur gestion par des hommes et leur tendance à vouloir se mettre à distance de la sphère officielle de l'art illustrent le désir de conserver l'essence virile d'une figure d'artiste et de son mode de vie. En outre, même dans un cadre légal, n'oublions pas que les conventions du graffiti se réalisent précisément dans la rue, c'est-à-dire cet espace par lequel toute une sous-culture se définit : en plus d'être une jungle urbaine, c'est dans la rue que la recherche en un statut masculin prend tout son sens.

3.3.2 Institutionnalisation de l'art graffitique : le graffiti "domestiqué"?

Le cadre institutionnel de l'art offre au graffiteur l'occasion de montrer une facette de son travail, qui n'est pas nécessairement centrée sur le lettrage, dans un tout autre contexte. Ce transfert conduit à une décontextualisation, puis à une recontextualisation de son travail. Le graffiteur doit désormais prendre en considération un contexte dans lequel de nouvelles significations se greffent à sa figure d'artiste, à sa pratique et à son espace d'exposition.

Ces significations ne seront aucunement dépourvues de problématiques de genres. Nous remarquons encore une fois le recyclage de valeurs culturellement qualifiées de féminines; conséquemment, puisque le contexte d'exposition ne fait plus référence à la ville et à ce que celle-ci évoque, on parle de la domestication d'une pratique et de son artiste. En 1987, Susan Stewart annonce à ce sujet dans un article intitulé *Ceci Tuera Cela : Graffiti as Crime and Art* : « what was formerly a matter of desecration and even violence is now modulated to a matter of domestic consumption » (Stewart 1987 : 173).

Dans *Gendering ghetto and gallery in the graffiti art movement*, Kristina Milnor reprend l'idée du « domestic consumption » (Stewart 1987 : 173) abordée par Susan Stewart. Tout comme Stewart avant elle, Milnor se sert comme référence d'un article d'Edward Sozanski publié dans le *Philadelphia Inquirer* sur l'exposition *Femmes Fatales* de 1984 ayant eu lieu au Moore College of Art de New York. L'exposition dévoilait le travail de l'artiste féminine du graffiti, Lady Pink. Suivant les mots de Sozanski, l'idée centrale de Milnor souligne la domestication de Lady Pink (Milnor 2005 : 270), en raison d'un transfert de son travail vers la galerie d'art qui soustrait la jeune femme au monde primitif de la rue. Lady Pink a été domestiquée, car elle a été culturellement contrôlée. Elle adopte des valeurs culturelles de genre et qui n'ont plus rien avoir avec une marginalisation transgressive de son identité. Par conséquent, « as her work moves from vandalism to high art, Lady Pink becomes a woman », affirme Milnor (Milnor 2005 : 270).

Milnor observe de surcroît les différences entre les espaces d'exposition du graffiti et distingue ainsi le privé du public, comme Stewart l'avait fait avant elle :

This is graffiti as non-culture. Linked to the dirty, the animal, the uncivilized, and the profane, contemporary urban graffiti signifies an interruption of the boundaries of public and private space, an eruption of creativity and movement outside and through the claims of street, façade, exterior, and interior by which the city is articulated. (Stewart 1987 : 168)

À son tour, Milnor ajoute : « the graffiti art movement came to be understood within a highly gendered dichotomy of place, one that opposed the masculine public spaces of the

urban jungle with the civilized, pure, and feminine interiors of the professional art world » (Milnor 2005 : 271). L'espace fermé de l'institution de l'art communique une esthétique féminine incompatible avec celle de l'espace urbain qui est sauvage : l'espace et l'art exposés relèvent dès lors de la culture. Rosalind Krauss affirmait par ailleurs dans *The Optical Unconscious* que le transfert des toiles de Jackson Pollock du sol au mur équivalait à une purification, soit « a reorientation away from the animal sense of sniffing and pawing » (Krauss 1993 : 253). Pareillement, le déplacement du graffiti de la rue à la galerie correspond à ce redressement de la figure du graffiteur, c'est-à-dire d'un être criminel à un autre domestiqué.

Malgré tout, peu importe que l'on associe l'espace urbain à une esthétique masculine et l'espace institutionnel de l'art à une esthétique féminine, une fois que le graffiteur se professionnalise légalement, après avoir prouvé son statut au sein de sa communauté (payer son dû), les connotations de genre ne prendront pas nécessairement la même teneur. Il ne s'agit plus de faire valoir un statut machiste. Si le graffiteur, homme ou femme, a fait circuler son nom dans la rue avec originalité et passion, il obtiendra tout autant de respect de la part de ses pairs en provenance de la sous-culture, une fois qu'il aura franchi le seuil de la galerie d'art. Aux yeux du graffiteur, le statut recherché dans l'espace institutionnel ne revêtira pas forcément le même sens que celui dans la rue.

Pour conclure, nous avons vu comment l'artiste féminine du graffiti définit son statut d'artiste dans la sous-culture, soit à partir de ses expériences, de son iconographie et de la direction que peut prendre sa carrière. Bien qu'elle n'exerce pas forcément son activité artistique illicite au même rythme qu'un Castro, cela ne veut pas dire pour autant qu'elle n'éprouve pas la même passion que ses compères masculins. Le seul fait d'être une femme dans une sous-culture dominée par des hommes représente un risque pour l'image et la sécurité. Cela signifie s'aventurer souvent la nuit, seule ou en groupe, et trouver un mur sur lequel elle puisse peindre rapidement son nom sans se faire apercevoir. Cependant, figurer en tant que minorité attire l'attention et ce n'est pas nécessairement quelque chose de négatif. Malgré les préjugés et les opinions vulgaires et dégradantes, la femme artiste du graffiti se démarque; elle fait parler d'elle, que ce soit en bien ou en mal. On se souviendra

d'autant plus facilement de son nom car elle aura été capable de se distinguer, aura fait preuve de détermination, voire même de courage. Être une femme qui pratique le graffiti n'est pas toujours facile, mais au même titre que son homologue masculin, la communauté du graffiti se souviendra de son nom; à un moment ou à un autre, elle aura aussi changé le visage urbain de la métropole. Elle aura elle aussi laissé sa marque. Le simple fait qu'elle y soit parvenue constitue toute sa force.

Conclusion

Nous avons choisi d'amorcer ce projet de recherche par une histoire du graffiti en tant que culture artistique marginale qui se sert de l'espace urbain pour promouvoir différentes identités. Nous avons également abordé les enjeux que cette pratique illicite soulève, à la fois chez les autorités municipales et officielles de l'art : héritage culturel, vandalisme, propriété. Puis, notre analyse a mis l'accent sur ce par quoi toute une sous-culture se définit : la signature graffiti permet à son auteur de se singulariser, non seulement par la diffusion d'un nom à la grandeur de la ville, mais aussi par le véhicule d'une image virile de lui-même. Nous nous sommes ainsi tranquillement rapprochées d'une figure tout aussi marginale de l'histoire de l'art, soit la bohème artistique. Dès le départ, notre objectif avait pourtant été de nous concentrer sur la femme artiste du graffiti : son statut, sa pratique et son iconographie. Pourquoi alors avoir décidé d'élaborer sur les artistes féminines qu'au dernier chapitre de notre recherche?

Nous avons privilégié ce parcours pour une raison : nous ne pouvons parler des femmes artistes sans produire au préalable une mise en contexte de la pratique du graffiti. C'est ce qui nous a permis d'introduire graduellement la problématique de notre projet de recherche, c'est-à-dire de mieux faire ressortir la manière dont se définit le machisme d'une sous-culture pour finalement en arriver à la question du genre. En d'autres mots, il nous a semblé davantage pertinent d'étudier une sous-culture à partir de son histoire, de ses diverses interventions vandales et de ses caractéristiques textuelles, avant d'aborder la question des femmes. Ce parcours voulait ainsi questionner, d'une part, la forte présence masculine et, d'autre part, la minorité féminine. Il s'agissait, en premier lieu, de mettre en perspective cette majorité et d'observer la manière dont elle particularisait sa pratique graffiti. Par conséquent, il nous a été possible, en second lieu, de réfléchir sur la minorité féminine pour comprendre comment les filles organisaient leur pratique, en regard de cette majorité masculine. C'est ce qui nous a conduites à constater le paradoxe suivant : au sein de la culture du graffiti, qui exprime dans sa marginalité le désir de tenir le monde de l'art à

distance, se réalise une reconduction des valeurs machistes qui ont façonné la tradition de l'histoire de l'art.

Le présent projet avait également pour intention de mener à des contributions différentes des recherches réalisées jusqu'à présent sur le graffiti et qui étaient peu abordées ou aucunement développées. Nous considérons notre enquête de terrain comme la première d'entre elles. Cette façon d'approcher le graffiti n'est toutefois pas sans précédent. En effet, plusieurs recherches ont déjà produites un travail semblable sur le sujet, que l'on pense notamment à Louise Gauthier et Kris Murray à Montréal. Cependant, nous situons notre contribution, d'une part, dans la constitution d'un dossier photographique entrepris à partir d'un travail de terrain assidu, difficile et régulier, dans l'intérêt de refléter principalement le travail d'artistes féminines du graffiti à Montréal. Cette recherche d'une iconographie féminine sur le terrain n'avait jamais été entreprise auparavant et c'est ce qui représente la richesse de notre apport pour la scène montréalaise du graffiti. Nous nous sommes déplacée, avons suivi le travail de certaines de ces femmes et avons nous-mêmes documenté leur art. Notre projet ne comporte donc aucun crédit photographique sur l'art des femmes du graffiti et attribuable à un autre auteur.

Le travail de terrain qui a permis d'arriver à ce corpus n'a, par ailleurs, certes pas toujours été aisé, notamment du fait de l'accessibilité et de la sécurité de certains sites. Mentionnons aussi que le petit nombre des artistes féminines du graffiti a rendu la tâche difficile; trouver des *tags*, des *throw-ups*, des *pieces* et même des caractères créés par ces femmes ne fut pas chose facile. C'est pourquoi notre corpus photographique est unique : il documente une iconographie produite par une minorité et qui n'est pas toujours acceptée sans conséquences par une majorité.

D'autre part, ces déplacements nous ont permis de rencontrer les artistes, de mettre leur démarche en relief et parfois directement en relation avec leur espace de production. L'enquête de terrain et ces rencontres ont ainsi mené à huit entrevues avec les artistes féminines du graffiti, alors que l'objectif premier était de rencontrer deux garçons et trois

filles. Ces interviews, produites en accord avec le code de déontologie sur la recherche, ont pris la forme d'un enregistrement audio; même si nous avons préalablement préparé quelques questions, nous avons conduit les entrevues principalement en fonction des réponses et des commentaires obtenus. Dans l'impossibilité de se présenter en personne, deux des artistes ont toutefois répondu à un questionnaire soumis par voie électronique. L'importance et la valeur précieuse de la parole féminine sur la sous-culture nous a conduit à rejoindre le plus d'artistes femmes à Montréal, malgré leur présence plus faible, afin de faire ressortir dans les interviews la diversité des démarches et des expériences. De plus, la réception positive de ces artistes envers la recherche a permis d'augmenter le nombre des entrevues, une autre raison pour laquelle nous avons choisi de prioriser et de valoriser leurs propos. Pour la première fois, des artistes femmes issues de la sous-culture du graffiti se sont exprimées sur les problématiques de leur statut, de leur *gender*, et sur leur travail dans l'espace urbain montréalais. L'enquête de terrain a donc fait bénéficier la recherche d'un corpus iconographique inédit et diversifié sur l'art de rue des femmes à Montréal et sur les expériences individuelles de chacune.

De plus, les travaux sur le graffiti ont très peu cherché à développer la signature graffiti que qui est pourtant la base de l'exercice. Ceci est plus qu'étonnant, si l'on considère le nombre d'ouvrages scientifiques réalisés sur le sujet et l'importance capitale rattachée à la signature graffiti pour les artistes graffiteurs. Ces travaux expliquent de façon très détaillée les principes et le vocabulaire qui régissent la pratique et la communauté du graffiti. On s'attarde à décrire le sens que ces principes prennent pour les graffiteurs et la manière dont ceux-ci sont compris, signifiés et transmis au sein de la sous-culture. Toutefois, la signature graffiti demeure très peu analysée, spécialement en ce qui a trait aux valeurs masculines qu'elle sous-entend. Il nous a alors semblé plus que nécessaire de consacrer un chapitre sur ce qu'implique la signature graffiti pour le nom d'auteur de l'artiste graffiteur et sur ce qu'elle suppose pour le statut de celui-ci. Pour cette raison, nous avons abordé la pratique du graffiti par sa textualité, afin de réfléchir plus particulièrement sur la création d'un nom propre fictif illégal. Cet approfondissement de la signature graffiti a ainsi permis de faire ressortir le machisme associé à son application et à sa diffusion; conséquemment, nous

avons pu établir en retour un portrait du statut de l'artiste féminine et réfléchir sur ses enjeux.

Néanmoins, tout n'a pas encore été étudié relativement au statut des femmes artistes. Au départ, les recherches de Nancy Macdonald sur une majorité masculine, le texte de Kristina Milnor sur la réception institutionnelle de Lady Pink par le milieu de l'art, et l'ouvrage de Nicholas Ganz consacré aux femmes de la sous-culture à travers le monde nous ont, entre autres, convaincue que la position des artistes féminines du graffiti est souvent difficile. Ils nous ont offert l'opportunité d'approfondir davantage cette problématique et d'entrevoir des pistes de recherche encore inexplorées. Les interviews menées dans cette perspective, dont celles de Ruby et de Thes, ont aussi confirmé notre conception qu'une pensée machiste inspire la sous-culture graffiti. Toutefois, deux entrevues se sont distinguées des autres, soit celles de Fiya et de Shalak; leur démarche et leur point de vue varient de ceux des autres femmes interviewées et des textes publiés sur la question. Fiya et Shalak sont aujourd'hui reconnues pour leurs nombreuses murales qui ont été réalisées dans un cadre légal au Canada comme à l'étranger. Leur pratique et leur esthétique tirent leurs racines du graffiti et du *street art*, mais leur expérience de la sous-culture en tant que femme revêt une autre dimension.

Fiya et Shalak reconnaissent volontiers la prédominance masculine de la sous-culture (ill.30). Par contre, le machisme évident vécu par les artistes montréalaises du graffiti ne semble pas interprété ni expérimenté de manière semblable par Fiya et Shalak qui ont pratiqué leur art en Amérique du Sud comme en Afrique :

Quand j'ai déménagé au Brésil en 2005, j'ai exprimé le même intérêt [aller peindre] à des amis qui étaient des artistes de graffiti et, tout de suite, ils m'ont invitée à aller peindre. Juste comme ça, tout simplement. Il n'y avait pas de questions d'être femme ni homme, juste le fait de s'intéresser était suffisant⁵².

Ce commentaire de Shalak nous laisse penser que la problématique du *gender*, si présente au sein de la sous-culture nord-américaine du graffiti, n'affecte aucunement les démarches

⁵² Entrevue avec Shalak, 7 août 2011.

d'artistes féminines sud-américaines, par exemple. Est-ce dire que lorsque la pratique du graffiti s'est étendue à d'autres villes que New York, elle a changé l'importance accordée à certains principes et paramètres propres à la communauté? Fiya souligne cette distinction dans son interview et démontre par le fait même qu'une conception différente de la sous-culture du graffiti permet d'observer la participation d'un plus grand nombre de femmes à l'exercice:

Il y a une présence masculine qui domine cette forme d'expression, mais en même temps on pourrait dire que c'est la même chose dans plusieurs domaines et que c'est un fait que les hommes dominent plusieurs domaines sociaux. Alors oui, je trouve que c'est un stéréotype ainsi qu'une réalité que le graff est plus "masculin" à Montréal et au Canada. Ce que j'ai vécu dans le graff en Amérique Latine est différent de ce que j'ai vécu à Montréal. Là-bas, il y a des centaines de filles qui font du graff. Alors, quand je suis revenue au Canada, je me suis rendue compte de cette différence. Ici, c'est encore un sujet intéressant d'être une femme qui fait du graffiti. Et j'ajoute aussi que je trouve qu'il y a des changements qui se passent maintenant et que les femmes commencent aussi à laisser leurs traces dans l'histoire du graff québécois⁵³.

Fiya et Shalak ont d'ailleurs une façon complètement différente de percevoir leur art. Leur approche et leur engagement envers les communautés de divers pays placent la prédominance machiste d'une sous-culture en arrière-plan parce qu'elle ne façonne ni ne détermine leur pratique.

Un tel contexte de production, les garçons au nord et les filles au sud (Lamoureux 2001 : 160), nous rappelle la perception de l'histoire de l'art à l'égard de la scène artistique montréalaise, une quinzaine d'années plus tôt. À l'émergence d'une pratique graffiti à Montréal au cours de la décennie 90, généralement dominée par des hommes, nous retrouvons paradoxalement au sein de la culture officielle de l'art une « féminitude » (Lamoureux 2011 : 53). L'art exposé durant cette période était principalement le résultat d'artistes féminines; autrement dit, au moment où le graffiti signataire s'imposait à Montréal, il n'y avait que des femmes sur la scène artistique, ce qu'explique Johanne Lamoureux dans *French Kiss from a No Man's Land* :

⁵³ Entrevue avec Fiya, 1^{er} août 2011.

Cette féminitude [...] vient s'opposer, balancer, la domination masculine de la scène artistique de Vancouver, de ce Vancouver Boys' Club. Cette opposition illustre la devise transcontinentale du Canada et traduit le bilinguisme canadien, fiction nationale en disgrâce, par la figure du couple [...] (Lamoureux 2001 : 153).

Nous réalisons ainsi que nous avons voulu présenter une seule dimension de la pratique féminine du graffiti qui est typiquement montréalaise. C'est parce que notre champ d'intervention se limitait à ce territoire. Nos sources bibliographiques sur le sujet situaient par ailleurs principalement leur étude de la sous-culture en Amérique du Nord. Nancy Macdonald a notamment élargi son champ d'intervention à Londres, mais, là encore, elle ne relève pas de différences sur la question du genre. En regard de ce qui a été observé à Montréal, la spécificité machiste de la scène graffiti nord-américaine, mise en comparaison avec d'autres scènes culturelles, institutionnelles ou non, mérite d'être davantage approfondie. De plus, demandons-nous plus précisément en quoi consiste le statut de ces autres femmes artistes du graffiti qui possèdent une liberté d'exercice que les artistes féminines n'ont pas ici. Comment se statue se négocie-t-il et quelles en sont ses principales particularités?

En somme, nous avons observé la dimension machiste d'une sous-culture d'un point de vue féminin. Il ne s'agit que d'une perspective. Il serait également intéressant d'examiner encore plus à fond la dimension communautaire vécue par Fiya et Shalak. L'étude de l'intervention des femmes du graffiti dans les collectivités plus isolées, sur les relations qu'elles tissent avec celles-ci, et sur les conséquences relatives à leur identité culturelle, féminine et graffiti constituent une nouvelle problématique. On se demande alors si l'expérience d'une Ruby ou d'une Thes – des femmes qui ont expérimenté des réactions variées quant à leur pratique graffiti – pourrait se définir en dehors de la notion de leur genre. Il ne serait alors peut-être plus question d'aborder leur pratique sous un angle féministe parce que leur *gender* ne serait plus un objet de discussion.

La diversité des expériences graffitiques de même que les diversités culturelles font en sorte que le graffiti montréalais et, plus largement nord-américain, ne se vit pas nécessairement de la même manière que le graffiti sud-américain ou encore celui des Caraïbes, par exemple. À l'évidence, chaque artiste n'expérimente pas une culture de la même manière. Chacun enrichit sa propre expérience d'influences et de rencontres diverses; chacun construit sa propre perception d'une culture, d'où la richesse des interventions et des démarches.

Pour commencer le chapitre deux, nous avons utilisé un commentaire de Throne. Celle-ci observait le nombre peu élevé de femmes qui exercent le graffiti à Montréal. Throne avait tout à fait raison. Les artistes féminines du graffiti ont toujours représenté une minorité dans notre ville et elles le sont aussi au Canada comme aux États-Unis, voire même en Europe. Elles le sont encore davantage, si nous considérons la durée souvent moins grande de leur carrière. Néanmoins, tel que l'affirme Fiya, la contribution des femmes artistes au graffiti devient de plus en plus considérable; nous croyons d'ailleurs que cela est en partie causé par l'effet de mode et de curiosité que la sous-culture suscite actuellement chez les autorités du monde de l'art. La reconnaissance de la pratique du graffiti par l'institution de l'art pourrait-elle alors encourager cette tendance? Malgré tout, le graffiti restera toujours un exercice plus ou moins attrayant pour les femmes, en raison de tous les risques qu'il implique. Fiya et Shalak ont trouvé un moyen de passer par-dessus cet obstacle; elles ont défini leur pratique autrement. Or, la manière dont les femmes de la sous-culture réinventent ou renouvellent leur démarche et leur cadre de travail démontre la richesse, l'originalité et la passion qu'elles ont pour leur pratique. Cette passion ne s'exprime peut-être pas de la même façon que celle des hommes, mais elle est bien vivante.

Bibliographie

Dictionnaires et encyclopédies

BARBER, Katherine (2004). *Canadian Oxford Dictionary*, Don Mills, Ontario : Oxford University Press, p. 629-630. [1998]

H. BIRX, James (2006). *Encyclopedia of Anthropology*, Thousand Oaks, Californie : Sage Publications.

ROBERT, Paul et coll. (2012). *Le Petit Robert 2012; Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires le Robert.

«Graffiti» (2012). *Grove Dictionary of Art*, [En ligne], <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T033960>. Consulté le 6 janvier 2012.

«Graffiti art» (2012). *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, [En ligne], <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t4/e809>. Consulté le 6 janvier 2012.

Monographies et ouvrages spécialisés

ARDENNE, Paul (2002). *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion.

BATTERSBY, Christine (1989). *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics*, Londres : The Women's Press.

BERGER, John (1972). « *Ways of Seeing* », Jones, Amelia (éd.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York : Routledge, p. 49-52.

BILODEAU, Denise (1996). *Les murs de la ville: Les graffitis de Montréal*, Québec : Éditions Liber.

BRUNEL, Suzel et coll. (2004). « Première partie », *La murale urbaine : pratique et fonctions*, Québec : Commission des biens culturels du Québec, p. 7-14.

BUTLER, Judith (1988). « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », Jones, Amelia (éd.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York : Routledge, p. 482-491.

BUTOR, Michel (1969). *Les mots dans la peinture*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira S.A.

CAPUTO, Andrea et coll. (2009). *All city writers: The graffiti diaspora*, Bagnolet : Kitchen 93.

CASTLEMAN, Craig (1982). *Getting Up : Subway Graffiti in New York*. Cambridge, Mass : The MIT Press.

CERTEAU, de Michel (1980). « Troisième partie : Pratiques d'espace », *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris : Union générale d'éditions, p. 174-223.

CHICAGO, Judy (1982). *Through the flower: my Struggle as a woman artist*, Garden City, New York : Anchor Books.

COOPER, Martha et Henry, CHALFANT (2009). *Subway Art: 25th Anniversary Edition*, San Francisco: Chronicle Books. [1984].

DUBREUIL-BLONDIN, Nicole (1979). « Number One », François-Marc Gagnon et coll., *Jackson Pollock*, Montréal : Musée d'art contemporain, p. 43-67.

DUNCAN, Carol (1982). « Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting », Norma Broude et Mary D. Garrard, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York : Harper & Row, p. 293-313.

FRAENKEL, Béatrice (1995). « La signature comme exposition du nom propre dans l'écrit », Anne-Marie Christin (dir.), Paris : L'Harmattan, p. 215-232.

FRAENKEL, Béatrice (1992). *La signature, Genèse d'un signe*. Paris : Éditions Gallimard.

FRASER, Andrea (2006). « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », John Welchman (éd.), *Institutional Critique and After*, Zürich : JPR/Ringier, p. 130-131.

FRASER, Marie et coll. (1999). *Sur l'expérience de la ville; Interventions en milieu urbain*, Catalogue d'exposition, Optica, un centre en art contemporain, 29 août - 14 décembre 1997, Montréal : Optica, un centre en art contemporain.

FOUCAULT, Michel (1994). « Qu'est-ce que le nom d'auteur? », *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris : Éditions Gallimard, p. 789-821.

GABLIK, Suzi (1984). « Graffiti in Well-Lighted Rooms », *Has Modernism Failed?*, Londres: Thames & Hudson LTD, p. 103-113.

GAMBONI, Dario (1997). *The destruction of art : iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, New Haven : Yale University Press.

GANZ, Nicholas (2006). *Graffiti Women: street art from five continents*, New York : H.N. Abrams.

GAUTHIER, Louise (1998). *The History and Transformation of Street Graffiti in Montréal in 1990s*, Thèse de doctorat, New York : The New School for Social Research.

GENTRY, Erin (2008). *Girls' night out : Female graffiti artists in gendered city*, [En ligne], Mémoire de maîtrise, Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University, http://www.worldcat.org/title/girls-night-out-female-graffiti-artists-in-a-gendered-city/oclc/231630057&referer=brief_results. Consulté le 7 décembre 2010.

GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art: une histoire d'expositions*, Paris : Presses Universitaires de France.

GROUT, Catherine (2000). *Pour une réalité publique de l'art*, Paris : L'Harmattan.

HEBDIGE, Dick (2008). *Sous-culture : Le sens du style*, Paris : Zones, [1979].

HEINICH, Nathalie (2005). *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard.

JAMES, Todd (2011). « Characters », Jeffrey Deitch, Roger Gastman et Aaron Rose (dir.), *Art in the streets*, New York : Skira Rizzoli, p. 86-87.

KWON, Miwon (2002). *One Place after Another: Site-Specific and Locational Identity*, Cambridge : The M.I.T. Press.

LAMOUREUX, Johanne (2001). « Camouflage. Autour de Promenades », *L'art insituable de l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de Diffusion 3D, p. 97-108.

LAMOUREUX, Johanne (2001). « French Kiss from a No Man's Land ; L'art québécois et sa traduction canadienne », *L'art insituable de l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de Diffusion 3D, p. 151-167.

E. KRAUSS, Rosalind (1993). « Six », *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p. 243-320.

LEWISOHN, Cedar (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution*, New York : Abrams.

LIPPARD, Lucy R. (1976). « What Is Female Imagery? », *From the Center: feminist essays on women's art*, New York: Dutton, p. 80-89.

LOUBIER, Patrice (2001). « Avoir lieu, disparaître, sur quelques passages entre art et réalité. » Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances/When Art Becomes Circumstance*, Montréal : Centre des arts actuels SKOL, p. 19-29.

MACDONALD, Nancy (2002). *The graffiti subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, New York : Palgrave.

MEYER, Laura (2006). « Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain », Amelia Jones (éd.), *A companion to contemporary art since 1945*, Oxford : Blackwell Publishing, p. 327-342.

MILNOR, Kristina (2005). « Gendering ghetto and gallery in the graffiti art movement, 1977-1986 », *Gender and landscape*, [En ligne], Londres; New York; Routledge, p.269-281, <http://lib.mylibrary.com/Open.aspx?id=17753&loc=srch=undefined&src=0>, Consulté le 26 août 2011.

MURRAY, Kris (2010). *The Tools of Engagement: Tactics and Strategies employed for the creation of alternative places, spaces, and modes of citizenship within the Montreal Graffiti Subculture*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia.

NOCHLIN, Linda (1988). « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Women, Art, and Power and Others Essays*, New York : Harper & Row, p. 145-178.

PENNYCOOK, Alastair (2009). « Linguistic Landscapes and the Transgressive; Semiotics of Graffiti », Elana Shohamy et Durk Gorter (dir.), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, New York: Routledge, p. 302-312.

POLLOCK, Griselda (1999). *Differencing the Canon : The Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres : Routledge.

POLLOCK, Griselda (1988). *Vision and Difference; Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres: Routledge.

PROULX, Raphaëlle (2010). *Variations colorées d'une pratique mondialisée ; l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

RAHN, Janice (2002). *Painting without permission: hip-hop graffiti subculture*. Westport : Bergin & Garvey.

SACRAMONE, Leanne, et Thomas, DELAMARRE (2009). *Né dans la rue : Graffiti*, Catalogue d'exposition, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 7 juillet - 29 novembre 2009, Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain.

SEIGEL, Jerrold (1991). *Paris bohème; Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Paris : Éditions Galimard, [1986].

STEWART, Susan (1987). « Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art », John Fekete (éd.), *Life After Postmodernism; Essay on Value and Culture*, New York: St. Martin's Press, p. 161-180.

WACLAWEK, Anna (2008). *From Graffiti to Street Art Movement: Negotiating Art World, Urban Spaces and Visual Culture, c.1970-2008*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Concordia.

WACLAWEK, Anna (2011). *Graffiti and Street Art*, Londres : Thames & Hudson world of art.

Périodiques

CHENUS, Nicolas (2012). « Richard Mirando alias Seen : Super-héros du graffiti », *Graffiti Art : Le magazine de l'art contemporain urbain*, no. 14, p. 48-59.

CHMIELEWSKA, Ella (2007). « Framing [Con]text : Graffiti and Place », *Space and Culture*, [En ligne], mai, vol. 10, no. 2, p. 145-169, <http://sac.sagepub.com/content/10/2/145>. Consulté le 13 janvier 2011.

CHRICTON MERRIL, Samuel Oliver (2011). « Graffiti at Heritage Places : Vandalism as Cultural Significance or Conservation Sacrilege? », *Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture*, vol. 4, no. 1, p. 59-76.

MUBI BRIGHENTI, Andrea (2010). « At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain », *Space and Culture*, [En ligne], avril, vol. 13, no. 315, p. 316 - 332, <http://sac.sagepub.com/content/13/3/315>. Consulté le 20 janvier 2011.

REES, Jasper (2010). « Street Art Way Below the Street », *The New York Times*, [En ligne], octobre 2010, *New York Times*, <http://www.nytimes.com/2010/11/01/arts/design/01underbelly.html>. Consulté le 1^{er} novembre 2010.

RISK (2011). « Profiles », *Juxtapoz : The art in the streets issue*, avril, n°123, p. 25.

SEREBRIN, Jacob (2011). « TA Wall, "Holy Place" for Graffiti under Threat », [En ligne], octobre 2011, *Openfile*, <http://montreal.openfile.ca/montreal/text/montreal-losing-holy-place-graffiti-artists>. Consulté le 1^{er} décembre 2011.

Films

REISS, John (2008). *Bomb it* [DVD], États-Unis : Docuramafilms, un disque 93 mn, son, coul., 12 cm.

In & Out [DVD], [s.l.n.é], un disque 60 mn, son, coul., 12 cm.

O'CONNOR Patrick (2010). *Wreckognition* [DVD], Canada : Copyright 2010 Wreckognition Productions, un disque 60 mn., son, coul., 12 cm.

Sites web

YVES LAROCHE GALERIE D'ART (2012). *Expos précédentes; Will Rise – The Seventh Letter*, [En ligne], http://yveslarochecom.fr/exhibits_past.php. Consulté le 23 janvier 2012.

JENNY HOLZER STUDIO (2008). *Projections*, [En ligne], <http://www.jennyholzer.com>. Consulté le 20 janvier 2012.

VILLE DE MONTRÉAL (2011). *Le portail officiel de la ville de Montréal; Annonces de la ville; Dossier Graffiti : Le projet de règlement en préparation exclut la facturation des propriétaires de petits bâtiments résidentiels et commerciaux*, [En ligne], http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=5798,42657625&_dad=portal&_schema=PORTAL&id=17327. Consulté le 11 décembre 2011.

Annexe : Les entrevues

Les entrevues avec les artistes féminines du graffiti à Montréal ont été réalisées entre le mois de juin 2011 et le mois de mars 2012. Les entrevues ont été semi-dirigées dans le cas de Miss Teri (11 juin 2011), Throne (23 juin 2011), Ruby (5 août 2011), Her (28 août 2011), Thes (15 septembre 2011) et Stela (3 mars 2012). Elles ont toutes été effectuées à l'aide d'un enregistrement audio. Nous avons préparé à l'avance des mots-clés, afin de couvrir l'ensemble des sujets de discussion souhaités. L'objectif a été de laisser parler les artistes. Selon les réponses qui étaient données, nous formulions une question. Dans le cas de Fiya (1^{er} août 2011) et de Shalak (7 août 2011), les entrevues ont été dirigées. Elles ont ainsi répondu à un questionnaire qui leur a été envoyé par courriel.

Liste des mots-clés utilisés pour les entrevues semi-dirigées :

Stéréotype, figure de l'artiste graffiteur, machisme, virilité, marquage du territoire, visibilité, *character*, identification, représentation, identité masculine/identité féminine, sous-culture, web, vidéo, espace, exploration, aventure, défi, risque, présence féminine, menace, compétition, discrimination, *graff whore*.

Questionnaire des entrevues dirigées :

- 1) Nous avons tendance à construire un stéréotype de la figure de l'artiste graffiteur. Pourquoi, d'après toi, cette figure est-elle majoritairement masculine? Beaucoup n'envisage aucunement une présence féminine et la signature devient alors automatiquement le prolongement d'une individualité masculine. Qu'en penses-tu?
- 2) As-tu été l'objet d'une certaine forme de vocabulaire ou de comportement discriminatoire de la part de tes homologues masculins? Comment ces derniers te perçoivent-ils? As-tu déjà eu l'impression d'être davantage considérée comme un objet sexuel plutôt que pour ton talent?

- 3) Pourquoi, d'après toi, retrouve-t-on largement plus de garçons que de filles pratiquant le graffiti?
- 4) Que penses-tu de ce rapprochement entre un artiste graffiteur et une figure animale, soit celle d'un chien levant la patte pour pisser sur un mur de manière à marquer son territoire.
- 5) Qu'est-ce qui te différencie dans ta pratique du graffiti et dans ce que tu peins des autres *writers* masculins?
- 6) D'après toi, pourquoi ne retrouve-t-on pas de femmes dans les films sur le graffiti (en général), particulièrement lorsqu'il s'agit de films touchant au graffiti sur les trains ou les wagons de métro?
- 7) Es-tu d'accord avec l'idée que le graffiti illustre d'une certaine manière la recherche en une identité masculine?
- 8) Quelles différences (différences dans la démarche et dans la figure/statut d'artiste) observes-tu dans ta pratique du graffiti, en comparaison avec celle des artistes contemporains qui exposent dans les galeries?

Illustrations

Illustration retirée

Illustration 1 : Chemin de fer du Canadien Pacifique, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 2 : Échangeur Turcot, Montréal, © 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 3 : Édifice Van Horne, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 4 : TA Wall, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 5 : TA Factory, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 6 : TA Factory, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 7 : Miss Teri, Peinture aérosol, TA Factory, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 8 : Ruelle, Boulevard Saint-Laurent, Montréal, © 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 9 : Stinky's, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 10 : Axe, Peinture aérosol, Viau, Montréal, © 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 11 : Sohoe, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 12 : Castro, Peinture aérosol, Échangeur Turcot, Montréal, © 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 13 : Kemo, Peinture aérosol, Van Horne, Montréal, © 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 14 : Imp, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 15 : Stare, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal, © 2012, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 16 : Meor, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal, © 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 17 : Listen, Peinture aérosol, Plateau Mont-Royal, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 18 : Scan, Peinture aérosol, Plateau Mont-Royal, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 19 : Stela, Peinture aérosol, Chemin de fer du Canadien Pacifique, Montréal,
© 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 20 : Stela, Peinture aérosol, Chemin de fer du Canadien Pacifique, Montréal,
© 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 21 : Her, Marqueur noir et autocollant, Métro de Montréal, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 22 : Miss Teri, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal, © 2010, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 23 : Miss Teri, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 24 : Miss Teri, Peinture aérosol, TA Wall, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 25 : Throne, Marqueurs et autocollant, Plateau Mont-Royal, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 26 : Miss Teri, Peinture aérosol, TA Factory, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 27 : Ruby, Peinture aérosol, TA Factory, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 28 : Ruby, *Fashion Gangsta*, Peinture aérosol, TA Factory, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 29 : Thes, Peinture aérosol, Chemin de fer du Canadien Pacifique, Montréal, © 2011, Katrine Couvrette.

Illustration retirée

Illustration 30 : Fiya, Shalak et Aïshaa (Las Bruxas), Peinture aerosol, Festival Can You Rock, rue Cabot, Montréal, © 2010, Katrine Couvrette.